الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة قاصدي مرباح - ورقلة -
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

الكتـــابة النســـائية
أسئلة الاختلاف ..... وعلامات التحول
(مقاربة تحليلية في خصوصية الخطاب الروائي النسائي العربي المعاصر)

رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في العلوم تخصص أدب حديث ومعاصر.

*إعداد الباحثة:
– فاطمة مختاري .

* إشراف الدكتور:
– وذناني بوداود .

أعضاء اللجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
مشري بن خليفة	أستاذ التعليم العالي	جامعة ورقلـــة	رئيســـــا
بوداود وذناني	أستاذ محاضر(أ)	جامعة الأغواط	مشرفا ومقـــررا
أحمد جاب الله	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنـــة	مناقشـــــــا
عيسى بريهمات	أستاذ التعليم العالي	جامعة الأغواط	مناقشـــــــا
أحـــمد زغب	أستاذ محاضر (أ)	جامعة الوادي	مناقشـــــا
هيمة عبد الحميد	أستاذ محاضر (أ)	جامعة ورقلـــة	مناقشـــــا

السنة الجامعية: 2014/2013 الموافق ل 1436/1435هـ.

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة قاصدي مرباح ـ ورقلة ـ

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

الكتابة النسائية
أسئلة الاختلاف...وعلامات التحول
(مقاربة تحليلية في خصوصية الخطاب الروائي النسائي العربي المعاصر)

رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في العلوم تخصص أدب حديث و معاصر.

من إعداد الطالبة:

فاطمة مختاري.

إشراف الدكتور:

بوداود وذنـــاني.

أعضاء اللجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
مشري بن خليفة	أستاذ التعليم العالي	جامعة ورقلـــة	رئيســـــــا
بوداود وذناني	أستاذ محاضر(أ)	جامعة الأغواط	مشرفا ومقــــررا
أحمد جاب الله	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنـــــة	مناقشـــــــــا
عيسى بريهمات	أستاذ التعليم العالي	جامعة الأغواط	مناقشـــــــــا
أحـــــمد زغب	أستاذ محاضر (أ)	جامعة الوادي	مناقشـــــــــا
هيمة عبد الحميد	أستاذ محاضر (أ)	جامعة ورقلـــة	مناقشـــــــــا

السنة الجامعية : 2013 / 2014 الموافق ل 1435/ 1436هـ.

بسم الله الرحمن الرحيم



الإهداء:

إلــى الوالدين الكريمين حفظهما الله ورعاهما.

إلــى ابني الحبيب وقرة عيني أمجد.

إلى الزوج الفاضل .

إلــى كل أفراد عائلتي وأخص بالذكر أخوي عبد الرحمان ومراد.

إلــى كل من علمني .

شكر و تقدير:

الشكر لله على توفيقه وسداده لي .

الشكر لوالدي البسمة الأولى والمدرسة الأولى في حياتي، محبة وعرفانا.

كما أتقدم بجزيل الشكر والعرفان لكل من أمد لي يد العون والمؤازرة والدعم ،وأخص بالذكر الدكتور المشرف بوداود وذناني على رحابة صدره ، وحسن متابعته ، ودقة ملاحظاته في جميع مراحل الدراسة .

كما أتقدم بالشكر لأخي عبد الرحمان على تشجيعه لي ومساندته طوال مشواري في هذه الرسالة.

كما أتقدم بالشكر الكبير لزوجي عبد الجليل على مجهوداته الطيبة ومساعدته القيمة .

كما أتقدم بالشكر الكبير إلى اللجنة الكريمة لتفضلها بالموافقة على مناقشة هذه الأطروحة وإغنائها بما ستفضي إليه المناقشة من توجيهات وملاحظات .

كما لا يفوتني أن أشكر أستاذي الفاضل الدكتور طه وادي الذي أعانني على اختيار الموضوع ، وإلى كل من ساعدني ولو بكلمة طيبة .

مقــــدمــــة

مقدمــة:

أثار مصطلح الكتابة النسائية العديد من التساؤلات المفاهيمية والاصطلاحية في الأوساط الثقافية بوصفه مصطلحا جديدا لافتا للنظر ذا طبيعة جمالية تنبعث من خصوصية حياة المرأة الذاتية وعلاقاتها الاجتماعية، حيث خرجت المرأة انطلاقا من هذا المصطلح من عصر الحريم المحجوب إلى عصر القلم ناشدة الحرية .

وتحيل الكتابة النسائية على مقاربة كل ما تكتبه المرأة في عالم سيطر عليه الآخر/ الرجل وعلاقتهما بعالميهما المشترك، إذ نجد الرجل قد استهلك هذا الموضوع كثيرا حتى تحددت بصفة كبيرة معالمه النسقية النصية الذكورية ، ورأت الكثير من الكاتبات ـ وهذا ما سيأتي ذكره لاحقا ـ أن المؤسسة الذكورية قد استخدمت مصطلح " نسوي " كأداة لإقصاء وتسطيح الأدب الذي تنتجه المرأة، ونظرت إلى ابداعها باعتباره لا يرقى في خصائصه الفنية إلى ابداع الرجل وغالبا ما تثار حساسية الكاتبة فتنتفض ضد مفهوم كتابة النساء لمجرد القول أن النقاد الرجال يستخدمونه.

وشكلّ جنس الكاتبات المبدعات واقتحامهن مجال الكتابة المقتصر تاريخيا على الرجال قطب اهتمام النقاد كخطوة أولى سابقة على تقييم هذه النصوص الابداعية على المستوى الفني، ومنذ هذه الفترة انتشر مصطلح " أدب المرأة " الذي وصف نشاط النساء الابداعي بمصطلحات تستند إلى التصنيف الجنسي منها "الأدب النسوي " " الأدب الانثوي " " الأدب النسائي " " أدب الأظافر الطويلة "، إلا أن موجة الرفض التي صاحبت هذه التسميات ارتكزت على طبيعة اسناد الأدب الصادر عن المرأة إلى خصوصية غير فنية يتضمن داخلها ايديولوجية ذكورية تمييزية، فالوضع الذي هيمن على الأدب ونقده طوال العصور الماضية قام على التفريق بين كاتب وآخر عل أساس الجنس، وهذا أدى إلى إغفال أدب المرأة وتجنب الإشارة إليه عند اشتقاق نظريات جمالية ونقدية اعتمدت كلها على أدب من انتاج الرجال ومادام المعنى في العمل الأدبي غير ثابت و غير نهائي فيما يتضح لدى جاك دريدا في الكتابة والاختلاف، فإن المجال مفتوح لتجاوز جل المعايير والقوالب الجامدة وايجاد معايير أخرى جديدة.

وقد عملت الكاتبات من خلال ادراكهن لخصوصية وضعهن كنساء ولبلاغة الاختلاف على تطوير ممارسة الكتابة النسائية واغنائها وتطوير أفقها النظري والجمالي، وقد كان للحركات النسوية في المجتمع العربي دور كبير في تعزيز فاعلية الأدب والنقد النسوي، وقد اتخذت الكاتبة لنفسها في ممارسة الكتابة الأدبية أسلوبين أساسين : أسلوب ابداعي أنتج لنا كتابة نسوية متعددة الأجناس والموضوعات سعت إلى أن تكون متمردة على تقاليد الكتابة الذكورية وهيمنتها على عالم الأدب، وأسلوب نقدي متنوع ومتعدد دعا إلى إعادة قراءة كتابة المرأة التراثية والمعاصرة من منظور ايديولوجيا جماليات ورؤى النقد الأدبي النسوي، هذا النقد الذي مازال يثير اشكالية خصوصية المرأة الابداعية بين الرفض والقبول.

لقد تحول الإبداع النسائي إلى ظاهرة أدبية جذبت إليها اهتمام القراء والنقاد بالأساس لما تمتلكه من إشكالية جدلية في الأوساط الثقافية والأدبية العربية ، وهو ما يصدق على الإبداع الأدبي النسائي العربي عامة والروائي منه خاصة ، حيث ما فتئت الرواية كجنس أدبي تغري الكاتبات العربيات بالتجريب ، فمعظم الروائيات مارسن قبل تجريب الرواية كتابة الشعر والقصة خاصة القصيرة منها والتي لم تعد قادرة على استيعاب قضايا المرأة واختزال تجاربها وآثارها المختلفة فكرا ووجدانا، فعمدت إلى فضاء كتابة أرحب ينفذ إلى صميم الفكر والقلب، مما شكل أجواء عالم الرواية النابض بالحياة والعنفوان، فالرواية لها من الامكانيات الداخلية ما يجعلها قادرة على استيعاب ما تملكه المرأة الكاتبة من مخزون في الذاكرة، وفي داخلها لا تتسع له الأجناس الأدبية الأخرى، من هنا برزت العديد من الروايات النسوية في الوطن العربي وظهرت أقلام نقدية تتخذ من أدبهن مدار بحث في توضيح وبلورة سماتها من خلال ما تثيره من اشكاليات وهذا الانتقال هو الذي يعلل تنامي الإنتاج الروائي النسائي العربي في السنوات الأخيرة من القرن الماضي إلى اليوم.

إلا أن هذا التراكم في الإنتاج كان متفاوتا من حيث النسبة من بلد إلى آخر، وذلك راجع لأسباب عدة منها ثقافية واجتماعية وسياسية.

وقد تعددت أسئلة المتن الحكائي في الرواية النسائية العربية فتراوحت بين الذاتي والجمعي بين الخاص والعام فتنوعت الموضوعات وتعددت القضايا ، فجاءت المدونة الروائية النسائية العربية فسيفساء، تقدم كل قطعة منها قضية من قضايا ذواتهن ومجتمعاتهن، لتشكل لوحة للمجتمع العربي بخصوصياته التي ترسم معالم الالتقاء ونقاط الاختلاف بين أقطاره.

ومن بين أهم الأسئلة التي شكلت المتن الحكائي في الرواية النسائية العربية سؤال الخصوصية والهوية في بعديها الذاتي والجماعي، سؤال الهوية الذي يستحضر سؤال الاختلاف فقد شكلت الهوية والاختلاف أحد أهم شواغل كاتبات الرواية، سؤال هوية تتعدد صورها وتجلياتها، وسؤال اختلاف يبقى مدار جدل نقدي بين من يقر بخصوصية إبداع المرأة الروائي وبين من ينفي وجود هذه الخصوصية بحجة أن الكتابة لا تعرف جنس مبدعها، فالرجل والمرأة سيان في العملية التي لا يجب إخضاعها لهذا التصنيف الجنسي.

وإلى اليوم لم تفصل الساحة النقدية العربية في القضية ، فهي تتأرجح بين مؤيد ومعارض بين من يقر بمشروعية مصطلح الأدب النسائي أو النسوي وبالتالي بخصوصية ما تكتبه المرأة وامتلاكه لهويته التي تصنع اختلافه أمام ما يكتبه الرجل ، وبين من لا يعترف بهذا التصنيف الذي يقسم الإبداع الأدبي إلى نسائي ورجالي وبالتالي يقدم العمل الإبداعي نفسه بعيدا عن كل تحديد هوياتي.

وقد وجه نقد كثير إلى الأدب النسوي عامة، وإلى الرواية النسوية بخاصة، ولكنه في غالبيته نقد عام يتتبع الرواية تتبعا دقيقا، ولذلك اتهمت بتمحورها حول الذات وبأنها نتاج عاطفة أنثوية والدراسة تبحث في مدى صحة هذه الآراء، وتحاول الإجابة على العديد من التساؤلات التي تطرح حول الأدب النسوي منها : هل هناك أدب نسوي متميز أم أنه مجرد صدى واسترجاع لما يكتبه الرجل المبدع؟ وإذا وجد فما هي خصوصيته؟ وهل يمكن الحديث عن خطاب نسائي فاعل في ظل تحديات العصر وقضاياه ؟ وما موقف المجتمع من هذا الخطاب؟ وإلى أي مدى نجحت المرأة الكاتبة في إيجاد أفق للتلقي ؟ وما مدى حضورها في قضايا مجتمعها ؟ وما هي المكانة التي تبوأتها الكتابة الأنثوية ؟ وما مستقبلها في عالمنا العربي المعاصر؟.

أما عن سبب اختيارنا لهذا الموضوع، فقد حفزتنا عدة عوامل على إنجاز هذا البحث نجملها فيما يلي:

– أنه يتناول قضية المرأة الكاتبة ، وهي قضية حساسة نظرا للدور الهام والخطير الذي تؤديه كتاباتها في التعبير عن هموم وقضايا وطنها وبني جنسها.

– أنه يتعلق بالجنس الأدبي الأكثر انتشارا وازدهارا، وهو فن الرواية وينطلق البحث في هذا الموضوع من قناعة مفادها أن لا فاصل بين الفن والمجتمع، خصوصا ونحن نعيش إشكاليات مطروحة وآراء متناقضة حول الموضوع.

– تَحَوُّل الكتابة الروائية النسائية في الوطن العربي إلى نوع من الظاهرة الأدبية اللافتة للنظر والمغرية بالبحث اعتبارا لتنامي نصوصها المطرد وإقبال الأديبات على ممارستها.

– التعريف بهذا اللون من الكتابة الأدبية الذي تمارسه أديباتنا باللغة العربية، اعتبارا لكونه مجهولا – أو يكاد – من قبل القارئ العربي والعالمي مقارنة بما تكتبه المرأة العربية بلغات أخرى مختلفة.

– غياب الدراسات النقدية التي سعت إلى مقاربة الرواية النسائية ذات التعبير العربي بغية الوقوف عند المشترك والمختلف فيها ، ذلك أن ما وجد من دراسات تناولت هذا النمط الأدبي للمرأة كان محليا وهو ما يكسب مثل هذا البحث جانبا من الاختلاف ، نظرا لأنه يجمع نصوصا من شتى الأقطار العربية ، وبخاصة إذا أدركنا تشتت النصوص الروائية وعسر الظفر ببعضها وما قد يكون كتب عنها.

وقد حددنا دراستنا للرواية النسوية العربية ، واخترنا نماذج لأهم الكاتبات التي أبدعت في هذا المجال، ومع علمنا بصعوبة البحث، إلا أننا قصدنا فيه، لشغفنا الشديد بهذا الموضوع وخصوصا أنه كان موضوع بحثنا لشهادة الماجستير "صورة المرأة في الروايات المعاصرة للكاتبات الجزائريات"، وقد حاولنا أن نوسع في موضوع بحثنا في الدكتوراه، لنجري مقاربة تحليلية لروايات الكاتبات العربيات باعتبار أن الأقطار العربية تجمعها ظروف عديدة متشابهة منها الجغرافية والتاريخية والاجتماعية والثقافية مما يسوغ النظر إليها بوصفها وحدة متكاملة في

إطار اللوحة الثقافية الأدبية العربية الشاملة ، والهدف الأساسي لهذه الدراسة يتمثل في محاولة التنقيب والكشف عن خصوصية الكتابة النسائية، انطلاقا من الإنتاج الذي تكتبه المرأة ، من أجل إقامة تصور شامل حول توجهات المرأة الكاتبة ورؤيتها التقدمية لقضاياها، ومساهمتها الفاعلة في إثراء أدبنا العربي المعاصر.

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على بعض نظريات ورؤى منهج النقد الأدبي النسوي، هذا المنهج الذي يعنى بالتحليل الدقيق والمحكم للنصوص الأدبية من وجهة نظر نسوية، واكتشاف أن للنساء أدبهن الخاص والمترابط تاريخيا وانشائيا، بالإضافة إلى أهميته الفنية، والهدف الصريح للنقد النسوي هو استيعاب الانتاج الأنثوي الموروث والمعاصر الذي أهمله الرجل طويلا، كما يهتم النقد النسوي بدراسة تاريخ المرأة وتأكيد اختلافها عن القوالب التقليدية التي وضعت من أجل إقصائها وتهميش دورها في الابداع، ودراسة كيفية تأثر المتلقي بالصور الإقصائية والاختزالية للمرأة، كما يقوم هذا النقد على دراسة أدب المرأة وتطوير نماذج وأشكال نقدية حديثة قائمة على دراسة أدب الأنثى وخبرتها بعيدا عن النظريات النقدية التي وضعها الرجال، إذ لا يعترف هذا النقد بالإرث النظري ويصفه بالذكوري ويسعى إلى ايجاد خطاب أنثوي حر غير مقيد بذلك الإرث.

وقد اعتمد النقد النسوي على طروحات جاك دريدا في "الكتابة والاختلاف"، فالنقد التفكيكي أول من بدأ التشكيك بمبدأ الإرث النظري في النقد الأدبي مؤكدا أن أي خطاب أدبي ناتج عن العلاقة الخلافية بين ثنائية الحضور والغياب أو ما يسمى بثنائية المعنى المتحقق والمعنى المرجأ ، وانطلاقا من ذلك راح النقد النسوي يتصدى لتأويل الأعمال الأدبية وإعادة قراءة الأدب بصفة عامة بدلا من الاستسلام للتقويم النظري، ويرى وجوب تناول موضوعات المرأة بطريقة تساهم في بيان التجربة الأنثوية وتعريف الناس بها، وأبلغ من يتحدث في الموضوعات الخاصة بالمرأة هي المرأة نفسها، وهنا يسعين خطاب النقد النسوي من عدة مناهج أدبية معاصرة وبمختلف العلوم الثقافية، كعلم الاجتماع والتاريخ وعلم النفس .. وبحث العلاقة بين تلك العلوم و المناهج وكتابة المرأة.

ويطرح النقد النسوي ـ بوصفه منهجا نقدياـ على قاعدة أنه رؤية نقدية ثقافية جمالية جديدة أي أنه يغاير السياق النقدي الثقافي الذكوري المهيمن، دون أن يلغي هذا الوصف كون النقد النسوي بإمكانه أن يتحول إلى مناهج تحليلية واجتماعية وواقعية وجمالية وثقافية...وهو من خلال هذه المغايرة المتعددة يشتغل على اشكاليتين رئيسيتين : الأولى قراءة بنية المرأة ككاتبة ومكتوب عنها في الثقافة والابداع، والثانية إعادة قراءة التراث الثقافي البشري من المنظور النسوي المقابل للمنظور الذكوري الذي حجب وعي المرأة وخطابها في الماضي وغيبهما لأسباب كثيرة.

أما عن الدراسات السابقة التي تناولت موضوع الكتابة النسوية، فهي دراسات يميز منهجها الاتساع والعمومية في الدلالة، تخضع لشروط عدة: أن الكتابة النسوية والكتابة عنها تخضع للتمييز والإقصاء بسبب كونها كتابات تقترب من التطرف والانفعالية والانتقائية أحيانا وقد حاولنا بقدر الامكان التزا م الحياد العلمي و الذي لا يتحقق على الوجه الأكمل، خصوصا إذا أخذنا في الاعتبار أن معظم الدراسات التنظيرية الأدبية والنقدية في الفكر النسوي قد وصلت ساحتنا بتأثير غربي، وهذا ما جعل الدراسة تنظر في الدراسات الغربية المترجمة التي أسست للأدب النسوي والنسوية الحديثة، وكذا الدراسات التي أثرت في المنهج النسوي فأفاد منها كدراسات جاك دريدا، وسيمون دو بوفوار ، وادوارد سعيد وشيرين أبو النجا وفاطمة المرنيسي والتي اعتمدنا في النظر فيها الدراسات ذاتها والدراسات التي انبنت عليها.

أما الدراسات الأدبية التي أعانتنا على الدراسة والتحليل فهي عديدة ومتنوعة ومتداخلة أحيانا كثيرة ككتاب بثينة شعبان "مئة عام من الرواية النسوية العربية" وكتاب ماجدة محمود "الخطاب القصصي النسوي"، وكتاب بوشوشة بن جمعة "الرواية النسائية المغاربية وكتاب نزيه أبو نضال "تمرد الأنثى"، وغيرها من الكتب، هذا بالإضافة إلى دراسات متخصصة في السرد وملفات أصدرتها بعض الدوريات العربية كمجلة ألف ومجلة فصول وكذا المعاجم اللغوية والنسوية وموسوعات الناقد الأدبي .

وقد اعتمدت معظم هذه الدراسات على المنهج الاستقرائي ولم توف حق هذا الأدب الذي يشكــــل جزءا هاما من الأدب العربي والرواية العربية ويأتي في صلب أطروحتها الفكرية والأخلاقية والجمالية والكمية .

ومن جملة الصعوبات التي اعترضت البحث : صعوبة انتقاء المنهج النسوي في النقد وتداخله مع حقول نظرية فكرية ونقدية كثيرة، وخاصة علاقته بكتابات ما بعد الحداثة ومنهج النقد الثقافي والحضاري وكتابات ما بعد الاستعمار، التي تعد ثورة ضد النسق وكل ما هو ثابت واحتفائها بالتعدد وبلانهائية المعنى، وإلغاء الفواصل الضدية التي وجدت فيها سببا للقمع والاستبعاد، ورغم ذلك فهي لازالت تعاني من مشكلة التقعيد والتنظير لمفاهيمها وآلياتها وتطبيقاتها، يضاف إلى ذلك تباين الدراسات و اختلافها في ضبط المصطلح و ضبط معاييره النقدية و قلة تطبيقات هذا المنهج ، مما جعل تطبيق هذا المنهج على عينة الدراسة مسألة غاية الصعوبة، بذلنا لها أقصى الجهد في إلمام وإعادة تناظراتها المتنوعة دون أن تحيد عن اطارها البحثي.

ومن الصعوبات كذلك، صعوبة الحصول على المصادر وسعة الموضوع وشموليته وصعوبة ضبط خطة للبحث وتتبع كل مصدر من جميع جوانبه ، وما يرافق كل ذلك من ضغط نفسي وفي اعتقادي أن هذا جزء من البحث عن المعرفة، ونشير إلى صعوبة تكررت معنا كثيرا خلال البحث، خاصة في الجزء التطبيقي هي صعوبة التحكم في الموضوع أثناء تحليل النصوص إذ كثيرا ما أجدني أنحرف بالنص عن التحليل الفني إلى المحاكمة الأخلاقية لأنوب عن الضمير الجمعي فأحاكم كاتبة النص من خلال الأفكار المطروحة في هذا النص أو ذلك والتي تتنافى والأعراف الاجتماعية للمجتمع، مما يجعلني أعيد قراءة تحليلاتي للنصوص في كل مرة خصوصا فيما يتعلق بالجسد والكتابة بالجسد، إن الفصل بين الذاتية والموضوعية في البحث لَهُوَ فعلا من أكبر الصعوبات التي تواجه الباحث.

وفيما يتعلق بمحتوى الدراسة التي جاءت في **مقدمة وأربعة فصول وخاتمة** ، فقد توخينا بها الإحاطة بالموضوع من مختلف جوانبه ، فبعد المقدمة تناولنا في **الفصل الأول** ، إشكالية

مصطلح الأدب النسائي ومحاولة ضبطه ، وإيديولوجية خطاب النقد الأدبي النسوي الغربي وحاولنا التطرق لموقف الساحة الأدبية العربية من مصطلح الأدب النسوي ، سواء عند النقاد أو الكاتبات ، حيث وإلى اليوم لم يفصل في هذه المسألة بعد.

وتناولنا في هذا الفصل كذلك الخطاب النسوي ومدى تقاربه والواقع العربي المعاصر ووضع المرأة في المجتمع عبر مختلف العصور، وسلسلة الكوابح الاجتماعية التي فرضت عليها ورفضها لهذا الواقع .

وفي **الفصل الثاني:** تناولنا الرواية النسوية العربية بين سلطة الواقع وسلطة التخييل ، فالنص يأتي نتاجا طبيعيا لثقافة المجتمع لكن ليس بالضرورة أن يكون مرآة عاكسة للواقع الثقافي والاجتماعي ، كما تطرقنا للإبداع النسوي بين هيمنة ذكورية ، ووعي أنثوي يحلم بمستقبل أفضل لقضية المرأة بعد أن تحقق الوعي الذي شهد ولادة نخبة من الكاتبات العربيات والغربيات اتسمت مواضيع كتابتهن بالشمولية ، فقد ربطن هموم المرأة بهموم المجتمع ولكن كتابتهن لم تلق اهتماما وتعرضت للتهميش، ويركز هذا الفصل على طرح الكاتبة العربية لقضاياها وتعبيرها عن مشاعرها واتجاهاتها من خلال الرواية ، فقد حاولت بعض الكاتبات إبراز مكنونات أحاسيسهن مباشرة ، والبعض الآخر من وراء ستار، حسب الظروف الاجتماعية والثقافية لكل بلد وقد كان لدخول المرأة العربية الجامعات وميادين العمل واطلاعها على الثقافات الغربية دور في تطور مكانتها وإتاحة الفرصة أمامها للتمرد ظهرت أثار ذلك التطور على الأدب النسوي واستطاعت الكاتبات والباحثات كسر حواجز فكرية متعددة ، وناقشن قضايا لم يكن من الممكن التعرض لها في بداية القرن العشرين واتسمت بعض الكتابات بالجرأة في التعبير لكنها غالبا ما حملت العداء للرجل ، واستخدمت الكاتبات حيلا وإستراتيجيات ووسائل هروب من الواقع تتيح للبطلة أن تتمرد وتخرج عن صمتها وتتحرر من سطوة الرقابة الاجتماعية.

وفي **الفصل الثالث** ، ناقشنا موضوع الكتابة الأنثوية وإشكالية الطرح ، وتتبعنا مسيرة الكتابة الروائية عند المرأة المثقفة في مختلف البلاد العربية ، ومراحل تطورها وأبرز القضايا التي

تناولتها وموقف المجتمع منها واتخاذها من الكتابة متنفسا للتعبير والثورة على الواقع السلبي الذي ينظر إليها نظرة دونية.

كما تناول الفصل البحث عن الهوية ومدى تحقيق الذات النسوية المحكومة بمفهوم تحرير المرأة بموازاة جهود الإصلاح السياسي ، استنادا إلى أن ميراث التفرقة هو ميراث تراكم عبر زمن طويل وتعايش فيه الأيديولوجي والأسطوري والأنثروبولوجي ، وأن خلخلة بُنى هذا الميراث القارة كانت من مرامي الروايات المدروسة .

كما عني هذا الفصل بتحديد أهم القضايا التي أشارت إليها الكاتبات من خلال أعمالهن والتي تهم المرأة بشكل عام ، ودرس الفصل كذلك توظيف المكان في الروايات من زاوية الفكر النسوي المتمثل في البناء الروائي المازج بين الواقع والمتخيل ، والذي يعيد النظر في المسلمات المرجعية التي يتشكل منها مفهوم المكان من زاوية الخاص والعام باتجاه منظور جديد يمزج بينهما.

أما في **الفصل الرابع** درسنا فيه الاختلاف في رواية المرأة وملامح الخصوصية، وعرضنا أهم المواقف المؤيدة والمعارضة لهذا الطرح ، وتناول الفصل كذلك الخطاب السردي في رواية المرأة واللغة بالانطلاق من المقولات النسوية التي ترى في كتابة المرأة نقشا جديدا للذات والجسد بلغة تمثل الاختلاف كمصدر قوة وثراء ، حين تربط قضايا التحرر ونبذ التفرقة والتطلع لأبعاد إنسانية منصفة للرجل والمرأة معا، بلغة مختلفة ، وهنا درست اللغة وفق خصوصية توظيفها بإبراز جوانب التحيز فيها وجوانب الإبداع والشعرية ، كما عرَّجنا على تلقي الرواية النسوية وموقف القارئ العربي منها ومستقبلها وخاصة وأنه ينظر إليها على أنها سيرة ذاتية لصاحبتها.

أما **الخاتمة** فكانت حوصلة لأهم ما توصل إليه البحث من نتائج.

وبعد فإنه لا يسعني إلا أن أتقدم إلى أستاذي الدكتور الفاضل وذناني بوداود ، الذي كان كريما في رعايته كبيرا في أخلاقه العلمية الرفيعة ، بالشكر الجزيل ، على رعايته وضبطه خطى البحث أولا بأول فجزاه الله كل الخير وأبقاه لنا ذخرا وسندا.

وللأساتذة أعضاء لجنة المناقشة، فهذا بحثي بين أيديهم الكريمة، ولهم أُزجي وافر الشكر وعظيم الامتنان بما سيثري على أيديهم.

وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب.

الفصل الأول

الخطاب الأدبي النسائي

1.في إشكالية مصطلح الأدب النسائي .

2.إيديولوجية خطاب النقد الأدبي النسوي الغربي.

3.الخطاب النسوي وحركة الواقع العربي المعاصر .

1. في إشكالية مصطلح الأدب النسوي :

ما تزال " الكتابة النسوية " أو " الأدب النسوي " مصطلحا غير ثابت ولا مستقر بما يثيره من اعتراضات وما يسجل حوله من تحفظات ، فهو " شديد العمومية وشديد الغموض ، وهو من التسميات الكثيرة التي لا تشيع بلا تدقيق ... وإذا كانت عملية التسمية ترمي أساسا إلى التعريف والتصنيف وربما إلى التقويم فإن هذه التسمية على . العكس . تبدأ بتغييب الدقة وتشوش التصنيف وتستبعد التقويم ، هذه التسمية تتضمن حكما بالهامشية مقابل مركزية مفترضة "[1]، وهي مركزية الأدب الذكوري ، أو ذلك المقابل لما يراد تسميته بالكتابة النسوية.

ومن هنا نقف على ضفاف الإشكالية التي يطرحها المصطلح ، إشكالية مجتمع يقبل المرأة ويرفضها وفي رفضه ينكر عليها ذاتيتها وتفردها واختلافها ، الأمر الذي يؤثر في مكانة المرأة لصالح تثبيت مكانة الرجل وواضح ما في هذا الموقف من التناقض والازدواجية والتعارض مع منطق يفترض التساوي في الواجبات ويغض الطرف عن الحقوق ، و"الحال إن أهم حقوق المرأة هو التعبير عن ذاتها وحقها في بلورة رؤيتها لذاتها عبر الإبداع "[2]، وقد اختارت المرأة الكاتبة الرواية كمجال للبوح والإبداع والتعبير ، لأنها أكثر الفنون الأدبية قدرة على سرد التفاصيل وتصوير الواقع إلى درجة كبيرة ودقيقة ، وهي أداة فنية مميزة ترصد الواقع وتعبر عنه ، " كما أنها أرفع مثل للاتصال المتبادل اكتشفه الإنسان ، وهي منذ نشأتها تحاول أن تحل محل الفنون الأدبية جميعا ، وأن تستمد خصائص كل منها مما يزيدها عمقا وقدرة على استيعاب خصائص الفنون الأخرى "[3].

وتعد الرواية في عصرنا إحدى أهم الوسائل التي يمكن من خلالها قراءة مجتمع ما ، ففيها تقرأ المجتمع بتفاصيله وهمومه ، تقرأ حياة الناس اليومية وأحلامهم ، تحاول أن تشير إلى مواضع الألم والخلل ، ولا تلجأ إلى تجميل القبح أو الهروب منه ولا تخاف من القضايا الساخنة أو

---

[1]–صالح مفقودة ، السرد النسوي في الادب الجزائري، الموقف الأدبي ع 340مارس 2000 ، وينظر خالدة سعيد ، المرأة والتحرر والإبداع ، سلسلة نساء مغار بيات ، إشراف فاطمة المرنسي ، نشر الفنك ، المغرب 1991 ص 86.

[2]–زينب العسال ، مفهوم الكتابة النسوية وإشكالياته ، البيان ، العدد 356 ، مارس 2000 ، ص 117.

[3]–البيرس ، تاريخ الرواية الحديثة ، ترجمة جورج سالم ، مكتبة الفكر ، بيروت ، (ب . ت) ، ص 6.

الحرجة ، إنما تلج إلى أعماقها ، الرواية حين تقوم بذلك تقول الكثير وتفعل الكثير ، فتصبح كالمرآة التي يرى فيها الشعب نفسه وتتبدى له همومه عارية صارخة [1].

وبما أن الرواية انعكاس لثقافة المجتمع وأوضاعه السياسية والاجتماعية والفكرية ، كان من الطبيعي أن تظهر المرأة في الرواية كونها جزءا من الواقع ، مع أنه غالبا ما كان الكتاب والروائيون رجالا ، ورغم هذا حاولوا التعبير عن أزماتهم ومواقفهم الفكرية عن حركة الواقع من خلال صورة المرأة وقد كانوا واعين لارتباط حركة المرأة بالمجتمع من ناحية وبدلالة المرأة كرمز ثري موح بالتعبير عن الوطن من ناحية أخرى "[2].

إن للرواية أهمية كبيرة للكاتبة العربية، فقد اختارتها كنمط أدبي مميز للتعبير وتحقيق الاتصال ومجابهة الواقع ومحاولة رفضه والتمرد عليه، فهي تريد أن تعبر عن مشاعرها وقضاياها لكنها غالبا ما تجابه بالقمع والرفض أحيانا والاتهام أحيانا أخرى.

لقد كان دخول المرأة العالم الروائي في البدايات محدودا وضيقا ، وذلك نتيجة الظروف الاجتماعية والاقتصادية التي كانت تحاصر المرأة من كل جهة ، مكبّلة إياها بأقسى أنواع القيود وأصعبها معالجة ، ولا سيما أنها تعيش في مجتمع متسلط ، لكنها بدخولها ميدان التعليم أتيحت لها فرصة المساهمة والحضور الفعلي في مختلف المجالات بما فيها مجال الكتابة التي كانت حكرا على الرجل ، لا تتجرأ المرأة على تداولها أو حتى الاقتراب منها ومن هنا كانت ترى فرجينيا وولف أن الكتابة فعل ثوري " تآمر ضد الدولة ، وفعل عدواني ضد المتنفّذين وخرق عنيد متعمد لإتفاقية الصمت التي أقرها المضطهدون مع أسيادهم من أجل ضمان البقاء "[3] .

من هنا ارتفعت أصوات الرائدات الأوائل لتطالب بالنهوض بالمرأة العربية وتحريرها وتربيتها تربية أدبية وثقافية واجتماعية ، إذ إن العمل الروائي يحتاج إلى ثقافة واسعة وتجربة غنية متنوعة ، ولم تتوافر التجربة إلا في النصف الثاني من القرن العشرين ، حيث شهد المجتمع

[1]-ينظر عبد الرحمن أبو عوف ، القمع في الخطاب الروائي العربي ، مركز القاهرة للدراسات ، القاهرة 1999 ، ص 7.

[2]-طه وادي ، صورة المرأة في الرواية المعاصرة ، مركز الشرق الأوسط ، بيروت 1980 ، ص 51.

[3]-رضا الظاهر ، غرفة فرجينيا وولف ، دراسة في كتابة النساء ، دار المدى ، دمشق 2001 ، ص 242.

العربي تحولات نسبية في مختلف جوانب الحياة ودخلت المرأة في معتركها مما أغنى تجربتها الشخصية فأخذت تفصح عن ذاتها ، عن حقيقتها عن صفاتها وظهرت في هذه الفترة أسماء روائيات عربيات أمثال : غادة السمان ، كولييت الخوري ، خناثة بنونة ليلى بعلبكي ، ليلى عسيران ، إيميلي نصر الله وغيرهن ، كما ظهر في العقدين الأخيرين من القرن العشرين الكثير من النتاجات الأدبية النسوية لأسماء أخرى أمثال : حنان الشيخ ، هدى بركات ، أحلام مستغانمي هيفاء بيطار ... وأخريات كثيرات .

لقد أثبتت المرأة من خلال اختراقها لعالم المجهول وخروجها من العالم المألوف قدرتها على فعل الكتابة فأكدت أنها ليست جسدا ، بل هي عقل مبدع ، خلاّق يعرف حقول الكتابة بأنواعها ويتقنها ، وهكذا ظهر ما يسمى " بالأدب النسوي " أو " الأدب النسائي " أو " أدب المرأة " على الساحة الأدبية مما أثار الجدل بين الكثيرين من قراء ونقاد وأدباء ، مع أن هذه التسميات كما يقول الناقد بوشوشة بن جمعة " صيغ ترادفية أثارت الكثير من الجدل عند ظهورها لما اكتنف مضمونها من تعميم وغموض ، ولما أثارته من إشكاليات تتصل بمدى مشروعيتها وإمكان تصنيف الأدب على أساس الاختلاف الجنسي اعتبارا لكلية الفعل الإبداعي الخلاق"[1].

ولعلنا في استقرائنا لبعض الآراء النقدية والمواقف الإبداعية التي قاربت مسألة الأدب النسوي نزيل اللبس والغموض الذي اكتنف هذا المصطلح ونتوصل إلى أبرز القضايا التي انبثقت عن مسألة الأدب النسوي " وما يتصل منها بالإبداع الروائي أساسا من حيث الوجود الفعلي وكذلك كتابة المرأة بطريقة تختلف عن تلك التي يكتب بها الرجل ، وحدود وعي المرأة وهي تمارس فعل الكتابة أنها تستخدم في ذلك لغة مغايرة "[2].

سنبدأ باستعراض آراء النقاد و الباحثين، ثم ننتقل إلى قراءة الآراء والأفكار التي طرحتها الأديبات والناقدات حول إمكانية تأصيل هذا المصطلح أو نفيه.

1– بوشوشة بن جمعة ، الرواية النسائية المغاربية ، منشورات سعيدان، تونس د.ت ، 26،25.

2– المرجع نفسه، ص 26.

يؤكد حسام الخطيب في بحثه " حول الرواية النسائية في سوريا " أن مصطلح "الأدب النسوي " يتحدد من خلال التصنيف الجنسي للأدب وليس من خلال المضمون وطريقة المعالجة ، وهذا المصطلح . حسب رأيه . لن يكتسب مشروعيته النقدية إلا إذا عكس المشكلات الخاصة بالمرأة يقول :" تثير المصطلحات الدراجة مثل " الأدب النسائي" ، و" أدب المرأة " كثيرا من التساؤلات حول مضمونها وحدودها، وفي الأغلب تتجه الأذهان لدى سماع مثل هذه المصطلحات إلى حصر حدود هذا المصطلح بالأدب الذي تكتبه المرأة ،أي بتحديده من خلال التصنيف الجنسي لكاتبه لا من خلال المضمون وطريقة المعالجة ويترتب على ذلك أن تكون الأهمية النقدية لمثل هذا المصطلح ضئيلة جدا ، اللهم إلا إذا انطوى مفهومه على الاعتقاد بأن الإنتاج الأدبي للمرأة يعكس بالضرورة مشكلاتها الخاصة ، وهذا هو المسوغ الوحيد الذي يمكن أن يكسب مصطلح " الأدب النسائي " مشروعيته النقدية "[1].

ويتفق الباحث الظاهر رضا مع الناقد الخطيب على أن نمط الكتابة الذي تكتبه المرأة لا يقتصر عليها وحدها لذلك نراه يميز بين مفهومين " مفهوم كتابة النساء ، ومفهوم وجهة نظر النساء سواء كانت هذه الكتابة عن النساء أو عن الرجال أو عن أي موضوع آخر، أما الثاني فيعني الكتابة من وجهة نظر نسوية سواء كانت هذه الكتابة من إبداع المرأة وهي الغالبة لأسباب تفترض أنها مفهومة ومبررة، أو من إبداع رجل وهي النادرة"[2].

ثم يقرر الناقد بأن مصطلح النسوية مفهوم سياسي يدل على أن الاختلاف في الجنس هو أساس اللامساواة بين الرجل والمرأة ، وهذه اللامساواة ليست نتيجة لضرورة بيولوجية ، بل أنتجتها البنية الثقافية في المجتمع والتي بسببها عانت النساء كثيرا من الظلم الاجتماعي الذي وقع عليها ، وهذا المفهوم يزود النسوية ببرنامجها المزدوج : فهم الآليات الاجتماعية والسيكولوجية التي تشكل وتؤيد اللامساواة ، والسعي بالتالي إلى تغيير تلك الآليات [3].

---

[1]– حسام الخطيب ، حول الرواية النسائية في سوريا ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 1975 ، ص 79.

[2]– رضا الظاهر ، غرفة فرجينيا وولف ، ص 10.

[3]– ينظر المرجع نفسه ، ص 6.

كذلك يؤكد الناقد على أن الإنتاج الأدبي للمرأة يتمتع بخصوصية معينة ، لكن هذا لا يفضي بالضرورة إلى فصل الإبداع على أساس جنسي ، أو التحدث عن وجهة نظر الرجل ووجهة نظر المرأة ، لأن الكتابة فعل إنساني لا ينحصر في جنس معين إنما " يرتبط بقيمة الإبداع الفنية ، سواء أكان من يمارس هذا الفعل رجلا أم امرأة وهي قيمة لها سماتها وقواعدها العامة المحددة ، وهذا لا ينفي الخصوصية المرتبطة بانعكاسات جنس الكاتب وآثار الظروف المادية والسيكولوجية على عملية الكتابة"[1] .

أما الباحث ميخائيل عيد فيستغرب رفض مصطلح " الأدب النسوي " ولا سيما لدى الأديبات اللواتي أجمع أغلبهن على رفض هذا المصطلح بحجة أن الأدب هو الأدب ، لذلك يتساءل مستغربا: " من يستطيع أن ينكر أن هناك فروقا في هذا الأدب ... وما الضير في أن يلتقي الأدب النسائي في العموميات مع أدب الرجال ، ويختلف عنه من حيث بعض الخصوصيات التي تختص بها النساء دون الرجال ؟ القضايا الاجتماعية وهموم الناس في كل عصر مشتركة لكنها لا تلغي الخصوصيات الفردية ، وسيخسر الأدب النسائي الكثير من جماله إذا لم يتمايز بكونه أدبا أنثويا "[2].

ويقف الناقد حسن البحراوي على النقيض من ذلك تماما ، إذ نراه ينكر على أدب المرأة إمكان دراسته في مجال النقد فيقوم بإقصاء هذا الأدب وتسطيحه ، فهو يرى أن هذا الأدب لا يرقى في خصائصه الفنية إلى إبداع الرجل الذي ابتكر اللغة وفرض سيطرته عبر التاريخ فكانت حكرا عليه وحده " أنا لا أنكر أن هناك اضطهادا خاصا بالمرأة ، لكن هذه المرأة الكاتبة لا يمكن أن تدرس في مجال النقد "[3].

وترى الناقدة " خالدة السعيد " أن إطلاق مصطلح الأدب النسائي أو الكتابة النسائية على ما تبدعه المرأة ينوء عن الدقة والموضوعية ، وعلّتها في ذلك أن ما تبدعه المرأة لا يملك تلك الخصوصية التي تميزه وبالتالي تؤهله لأن يكون أدبا متميزا يحمل هويته الخاصة " فالقول

---

[1]– المرجع السابق ، ص 13 .

[2]– ميخائيل عيد " ثلاث روائيات وثلاث روايات " ، اتحاد الكتاب العرب ، الموقف الأدبي ، ع 338 ، 1999 ،ص 124.

[3]– حسن البحراوي ، هل هناك لغة نسائية في القصة ، مجلة آفاق ، ع12 ، المغرب 1983 ، ص 135.

بكتابة إبداعية نسائية تمتلك هويتها وملامحها الخاصة يفضي إلى واحد من الحكمين : إما كتابة ذكورية تمتلك مثل هذه الهوية ومثل هذه الخصوصية وهو ما يردها إلى الفئوية الجنسية فلا تعود صالحة كمقياس ومركز ، وإما كتابة بلا خصوصية جنسية ذكورية ، أي كتابة بالإطلاق ، كتابة خارج الفئوية ، مما يسقط الجنس كمعيار صالح للتمييز إلى ذكوري ونسائي"[1]، فالناقدة ترفض المصطلح لأنه سيحصر الأدب في الفئوية.

وتتخذ الناقدة يمنى العيد الموقف ذاته ، أي رفض مصطلح (الأدب النسوي) باعتبار أن خصوصية هذا الأدب ليست ثابتة ، فهي رهينة الظروف ، فمتى زالت أشكال القهر الاجتماعي الممارس على المرأة ستختفي هذه الخصوصية ، وعليه فالكتابة بالنسبة للمرأة ليست إلا وسيلة تحتمي وراءها إزاء وضع مترد يهدد وجودها وكيانها ناشدة من خلالها التحرر والخروج من الفئوية التي حصرت فيها من قبل الثقافة الذكورية المهيمنة ، وتختم الناقدة طرحها برفضها تصنيف الأدب إلى أدب كمفهوم عام ، وأدب نسائي كمفهوم خاص فهي لا تعترف إلا بوجود نتاج ثوري يلغي مقولة التمييز بين الأدب النسائي ، كما يلغي الخصوصية النسائية كطبيعة تعيق مساهمتها في ميادين الإنتاج والتي منها الأدب[2].

فهي تربط خصوصية الكتابة النسائية بالوضع الاجتماعي للمرأة ، فتغيب تماما الذات المبدعة ورغم أننا نقر بأهمية الواقع الاجتماعي كأحد العناصر الفاعلة في تشكيل العملية الإبداعية إلا أن هذا لا يعني ربط الأدب النسائي بالوضع الاجتماعي وإغفال جوانب أخرى مهمة تتصل بالتميز الفيزيولوجي للمرأة ، وبواقع أدوارها وأوضاعها في المجتمعات العربية والإسلامية .

إن رفض تصنيف الأدب على أساس الجنس بأنه أدب امرأة وأدب رجل لا يمكن أن يكون حسب رأي الأديبة نعمة خالد إلا " في حدود تجنيس الكاتب ، فليس هناك أدب امرأة خاص

---

[1]– خالدة سعيد ، المرأة ، التحرر والإبداع ، ص 86.

[2]. ينظر رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة (الاختلاف وبلاغة الخصوصية) إفريقيا الشرق، المغرب، بيروت ط2 ، 2002 ص 78.

منفصل عن الأدب بشكل عام ، إنما هناك أدب رفيع وأدب هابط ، ولا فرق في ذلك أكان الكاتب رجلا أو امرأة "[1].

وتصر الأديبة خناثة بنونة على أن وجود مصطلح " الأدب النسوي " هو من صنع الإيديولوجية الأبوية وذلك لفرض الهيمنة الذكورية وترسيخها وإبقاء الحواجز بين المرأة والرجل حتى في مجال الإبداع ، وترفض الأديبة مبدأ التصنيف قائلة " أعتبر هذا التصنيف رجاليا من أجل الإبقاء على تلك الحواجز الحريمية الموجودة في عالمنا العربي وترسيخها وتدعيمها حتى في مجال الإبداع ، وأنا أرفض مسبقا هذا التصنيف على أساس أن الإنتاج يعطي نفسه ، ويملك الحكم عليه دون اعتبار للقلم سواء كان رجاليا أم نسائيا " [2]، ومن خلال تجربتها الشخصية تؤكد الأديبة – خناثة بنونة – أن منطلقها الإبداعي لم يكن ينظر إلى وضعية المرأة بشكل خاص ،بل كان يتعداها إلى قضايا أعمق وأوسع وأبعد كقضايا الواقع الاجتماعي والسياسي .

ولعل الأديبة غادة السمان أكثر الأديبات احتجاجا على مقولة " الأدب السنوي" فهي تعلن رفضها التام لهذه المقولة في جميع كتبها وحواراتها الصحفية معتبرة تصنيف الأدب انتقاصا من قيمتة الأدبية والإبداعية مؤمنة بأن المرأة الموهوبة قادرة على نتاج الإبداع ، وهذا ما تؤكده في قولها " أؤمن بطاقات المرأة المبدعة ولذا لا أؤمن بالأدب النسائي ... أؤمن بأن المرأة الموهوبة قادرة على العطاء المبدع ،ولذا تسمية " الأدب النسائي تضحكني ، وتذكرني بسؤال الناس باستمرار : بنت أم ولد ؟ وحزنهم لولادة البنت وفرحهم بالولد، وها هي الأفكار العتيقة البالية التي تنسحب على رؤية النقاد للأدب ،وإذا كتبته امرأة صار نسائيا.. " [3].

إن غادة السمان تعدّ كل ما ينشر في الصحف والمجلات حول مقولة " الأدب النسوي" مجرد حديث تافه وثرثرة مسلية ، وترى أن تسمية أدب المرأة ستبقى فاشلة مادام ثمة نقاد يقفون أمام

---

[1]– خالد نعمة :السؤال الجديد،هل هناك أدب نسوي ، وما هي مواصفاته وميزاته عن أدب الرجال ، جريدة الثورة ، الملحق الثقافي ،ع 128، دمشق 1998 ، ص 5.

[2]– شاوول بول ، علامات من الثقافة المغربية الحديثة ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط 1979 ، ص 53.

[3]– غادة السمان ، القبيلة تستجوب القتيلة ، الأعمال غير الكاملة (12) ، منشورات بيروت ، لبنان1999 ، ص 202 .

الأثر الأدبي كما تقف الداية أمام المولود الجديد وَهَمُها الوحيد أن تعلن هل هي بنت أم هو صبي.

إن تصنيف الأدب بيولوجيا – كما تشير غادة السمان – تصنيف خاطئ بحق الأدب لا بحق الأنوثة لأن الإبداع ليس مؤنثا ولا مذكرا ،وبالتالي فإن تصنيف الكتاب والكاتبات يجب ألا يخضع لتمييز جسدي وإنما لتمييز فكري .

وحتى الجيل الجديد من الكاتبات العربيات لا تختلف مواقفهن كثيرا عمن سبقهن وكمثال الكاتبة المصرية " مي التلمساني " التي ترفض أن تدرج كتاباتها في أدب المرأة ، أو الأدب النسائي ،تقول " لا يعجبني أن يندرج عملي في سياق كتابات المرأة ،لأن الساحة الأدبية في مصر لا تحتفي بأية كتابة لمجرد أن صاحبتها امرأة وفي هذا تكريس للفصل بين الرجل والمرأة وإنقاص من قيمة الإبداع نفسه"[1]،فهي ترفض إدراج كتاباتها في خانة " أدب المرأة " لإحساسها بتهميش إبداعاتها ، فهو تصنيف ذو حمولة ذكورية تحقيرية و تهميشية لكل ما يتعلق بالمرأة بما فيها الأدب.

إن نفور الكاتبات العربيات من مصطلح " الكتابة النسائية " ناجم من شعورهن بالتهميش والدونية وهي الصورة النمطية التي رسمها الخطاب الذكوري الأحادي ، فأي تصنيف لا تنظر إليه المرأة الكاتبة على أنه نوع من التميز أو الخصوصية ،بل ضُعف يضاف إلى قائمة الصفات السلبية التي نقشها الرجل على لوح التاريخ بشأن المرأة ،مما أثر سلبا على فهم المصطلح وتحديده ،فكساه الغموض والالتباس ،وفي هذا تقول رشيدة بن مسعودة :" في رأيي أن الغموض الذي ينسحب على وجهات النظر المقدمة لمفهوم مصطلح " الأدب النسائي " آت من عدم تحديد وتعريف كلمة "نسائي" التي تحمل دلالات مشحونة بالمفهوم الحريمي الاحتقاري وهذا ما يدفع المبدعات إلى النفور منه على حساب هويتهن ، فيسقطن بسبب ذلك في استلاب الفهم الذكوري "[2].

[1]– شيرين أبو النجا ،عاطفة الاختلاف (قراءة في كتابات نسوية) الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ، 1998 ،ص 13.
[2] – رشيدة بن مسعود ، المرأة والكتابة ، ص 82.

فرغم إقرار العديد من الكاتبات لوجود خصوصية تميز كتابات المرأة ، إلا أنهن يرفضن التصنيف ولو كان على حساب الهوية الأنثوية " وهذا ما يوقعها في تناقض بين ما تؤمن به وتطمح إلى تحقيقه من إثبات هوية وتأكيد كيان متميز ومستقل ،وبين ما تمارسه من مسعى لانتحال موقع الرجل بنفي الخصوصية وإثبات المساواة في حقل الكتابة الأدبية"[1].

إن مصطلح الكتابة النسائية ،وخروجا من هذا التضارب الحاصل في المفهوم، وتجاوزا للبس القائم ،نعتبره مصطلحا إجرائيا لتمييز الكتابة التي تكتبها المرأة عن الكتابة التي يكتبها الرجل فالمصطلح لا ينفي صفة الإبداع عن أي أحد من الجنسين ،من حيث إن الأدب لا جنس له والمشاعر الإنسانية لا خريطة لها، قد تتوزع بين الذكورة والأنوثة، فالمصطلح يؤكد بالخصوص على أن للمرأة الكاتبة تصورا مختلفا للمسكوت عنه بمقدار الفروق الفردية بين الجنسين ،فالمرأة حين تكتب تستدعي المكبوت المتراكم عبر الزمن لتحاوره وتُمَاشيه وتتجاوزه في نفس الوقت كما تستدعي البُنى التي تؤكد استقلاليتها ،إحداها محكومة بالصراع مع الرجل ،كما يؤكد المصطلح الطريقة الخاصة في التعبير ومستوى الجرأة في طرح المرأة لبعض المواضيع ذات التضاريس المجروحة في كينونة عمقنا الثقافي ،الشيء الذي يجعلنا مطمئنين للقول بأن الأدب النسائي ليس ذلك المكتوب من طرف امرأة فقط ،بل وأيضا ذلك الذي تكتبه امرأة بطريقة مغايرة للطريقة التي يكتب بها الرجل.

ونعتقد أن اللبس الحاصل في رنين مصطلح ومفهوم الكتابة النسائية، ما هو إلا نتيجة للخلط المنهجي الحاصل بين صيغتين : صيغة "الأنثى والكتابة" وصيغة "المرأة والكتابة" ،فالصيغة الأولى تركز على أهم خاصية لدى المرأة وهي الأنوثة ،وتلخص المرأة في صفتها الجنسية الإنسانية، ولا تجعل الدائرة تتجاوز الطرح المقتصر على الأنوثة والذكورة في بعدهما الطبيعي أما بالنسبة للصيغة الثانية :"المرأة والكتابة" فإنها تعتبر في المرأة الجنس البشري والكيان والشخصية القائمة على البناء الثقافي ،باعتبارها مكملة لجنس الرجل في الحياة والمجتمع.

---

[1]– بوشوشة بن جمعة ، الرواية النسائية المغاربية ، ص 42.

كما نعتبر أن المدلول الحقيقي لرفض بعض النقاد ،وبعض الكاتبات لمصطلح الكتابة النسائية أو النسوية ناتج عن مقاربهم الأدب النسائي والنظر إليه من الخارج ،فمركز الرفض عند هؤلاء النقاد ينتمي للتذكير قبل التأنيث ،وهو الشيء الذي يجعلهم يؤكدون على حريمية المصطلح وفق مقاربة هذه الكتابة من الخارج دون الوصول إلى الداخل ،ودون البحث في أنساق الظاهرة فكريا وجماليا، مما يؤكد أن النقد قد مارس الإسقاط الخارجي بدافع أيديولوجي.[1] والشيء الآخر لرفض الكاتبات مصطلح "كتابة نسائية" ،هو أن المرأة تقع دائما ضحية الفهم الذكوري والذي حدد معه المصطلح من زاوية الرجل دون الرجوع إلى منظور المرأة المبدعة التي تؤكد أكثر من مرة على أن كتابتها تتوفر على خصوصية وتفرد ،إن غالبية الناقدات والمبدعات في رفضهن المصطلح ينتحلن موقع الرجل بنفي هذه الخصوصية ويحاولن إثبات المساواة في حقل أدبي تمتلك فيه الكاتبة علامات خصوصيتها واختلافها بالإضافة لما هو عام ومشترك مع الرجل الكاتب.

والمشكل الحقيقي الذي يعيشه مصطلح "الكتابة النسائية" ،فيتجلى في المناهج النقدية التي تُستعمل لحد الآن في التعاطي النقدي مع ما تنتجه المرأة من إبداع أدبي ،وعدم استطاعة بعض هذه المناهج الغوص في متخيل المرأة وإنتاج قراءات عميقة في المنطق الذكوري ،فنحن لا نحتاج إلى فصل أو تجزئة فعل الكتابة إلى ذكوري وأنثوي ،بل نحتاج إلى المنهج المعتمد على الاختلاف الجنسي قصد ولوج النص النسائي والإصغاء إلى صوته وقراءته قراءة موضوعية تكشف عن كوامنه وخصوصياته الإبداعية والفنية ،ولهذا يبقى المصطلح في حاجة إلى إغناء وتقييم شاملين بسبب طبيعة استثماره من طرف العقلية البطريركية ،من حيث إن جوهر هذه العقلية يرتكز على تهميش المرأة وما ينتج عنها من إبداع.

والحقيقة أن هذا الالتباس في تحديد مفهوم المصطلح (الكتابة النسائية) وهذا الفقر النقدي والنظري الذي تعاني منه الساحة النقدية العربية بخصوص القضية ليس وليد الصدفة ، بل إن

[1]. ينظر عبد النور ادريس، النقد الأدبي النسائي، سلسلة دفاتر الاختلاف، مكناس، المغرب، 2011،ص30.

هذه الطروحات والمقاربات النقدية المقدمة تتكئ على خلفيات ومرجعيات غربية ، ولعل أبرز هذه المرجعيات هي النقد النسوي الغربي وما أفرزه هذا الأخير من أسماء وطروحات بخصوص المرأة وكتاباتها ، ولهذا كان لزاما علينا أن نلقي نظرة على المذهب النسوي الغربي باعتبار أن النقد النسوي الغربي هو أحد أهم منجزاته ، محاولة منا لفهم إشكالية المصطلح التي لا تزال مطروحة في الساحة النقدية العربية نظرا لاعتماد هذه الأخيرة بخصوص المصطلح على النقد النسوي الغربي .

2. إيديولوجية خطاب النقد الأدبي النسوي الغربي :

تنحو بعض الأبحاث والتوجهات النقدية النسوية إلى تقسيم الأدب النسائي إلى ثلاث مستويات:

المستوى الأول : القضية النسائية "feminism" "وهي التي تمثل موقفا ايديولوجيا داعيا إلى إعطاء المرأة حريتها المطلقة ، وقد اهتمت النسوية في بداية ظهورها باسترداد الحركات النسوية الأمريكية والفرنسية والانجليزية ـ على وجه التحديد ـ قدرا كبيرا من المكتسبات المعرفية المستعادة من إرث الحركة النسوية العالمية والتي تميزت في مرحلتها الأولى بارتباطها الوثيق مع القيم غير الإيديولوجية للمجتمعات، ساعية لنيل بعض المستحقات والتي ظهرت أهميتها في حمأة الدعوات المطالبة بالحقوق النسائية ،متغلغلة على نحو عميق في حياة الأمم بمختلف أبعادها فقد برزت في هذه الفترة عدة نضالات تنشد الحرية والمساواة وتدعو إلى ضرورة مشاركة المرأة والسماح لها بالاقتراع ، وتطالب بالعدل و المساواة في الأجور والمناصب، وفي هذه الفترة لم تكن الشعارات النسائية فيها تتعارض بشكل واضح مع القيم الأبوية في هذه المجتمعات لكنها ترفض بشكل قطعي أن تكون الصفات الأنثوية أو الأمومية أو البيولوجية الخاصة بالأنثى مانعا أو عائقا للانخراط و التوحد مع قيم المجتمع السائدة، وتم التأسيس لاعتبار أجيال النساء تتابعا وتقدما في تحقيق برنامج طرحته النساء [1].

أما المصطلح الثاني : فهو" femaleness " أي الأنثوية ، وهو يحيل إلى التصنيف الجنسي ويهتم بالفروق البيولوجية للفصل بين الذكور والإناث، والتعامل معه انطلاقا من أحكام مؤسسة على تقاليد ذكورية متمركزة ،وهو ما ترفضه معظم الكاتبات لأنه يحصرهن في جانب بيولوجي، وهي مسألة تعود إلى الرأي القائل أن البيولوجيا هي الأساس في التفرقة، والقول بأن المرأة ليست سوى رحم يلخص هذا الرأي الذي يقلل أيضا من أهمية التكيف الاجتماعي ، ويرى أن جسد المرأة هو قدرها ، وأي محاولة لتغيير الأدوار التي تعزى للجنس تعتبر مخالفة للطبيعة الكونية، وقد رأت بعض الناقدات النسويات أن في هذه الصفات التي تعزى للاختلاف الجنسي

[1]ـ ينظر جوليا كريستيفا ، زمن النساء ، ترجمة بشير السباعي ، مجلة ألف ، البلاغة المقارنة ، ع19 ، 1999 ، ص 196.

مصدر فخر لا مصدر دونية ، و دراسة التمثيلات الأدبية لهذه الاختلافات في كتابات النساء ضرورية وذات أهمية كبيرة ، تدخل في اهتمامات النقد النسوي[1].

والمصطلح الثالث وهو مصطلح مؤسس في الإبداع النسوي وهو مصطلح « Feminimity » أي النسوية، وهو مصطلح يمثل الخطاب المنطلق من وعي ضدي لهيمنة الخطاب الذكوري ويتضمن وعيا معرفيا وفكريا ومضامين سياسية، ولا يشترط أن تكتبه النساء، فهناك نقاد يؤازرون النسوية ويدافعون عن توجهاتها، ويلتزم الأدب برفض التمييز بين الجنسين.

لقد دارت الكثير من الأسئلة حول الكتابة النسوية، واجتهد مجموعة من الدارسين لوضع حدود فاصلة نستطيع بواسطتها اعطاء مفهوم محدد لكتابة المرأة أمام تعدد المفاهيم والمصطلحات وخاصة مصطلح الأدب النسوي ، فهل هو كتابة نقد أدبي وأدب من وجهة نظر المذهب الذي يدعو إلى تحرير المرأة ، أم هو مطلق كتابة المرأة؟ وهل يكتب الرجال أدبا نسويا؟ ولعله كان من الضروري التفريق بين ضروب الكتابة التي تنتجها النساء بما يحترم جميع الاعتراضات حول هذه الكتابة، ويفرق بين نسوية وأخرى ، وبين كتابة نسوية ونقد نسوي ، لذلك فإن إدوارد سعيد يدعو الأدب الذي تكتبه امرأة سواء عني بقضية المرأة والأنوثة والنسوية أم لا "أدبا نسويا" في حين أن الأدب الذي يركز على موقف نسوي فكري يسمى أدبا أنثويا يتخذ موقفا واضحا ضد البطريركية والتمييز الجنسي، لا على مستوى الوعي والمضامين فحسب وإنما على مستوى تثوير الأشكال والأدوات الفنية أيضا [2]. ويصبح النقد النسوي النقد الذي يعنى بالدراسة والتحليل الدقيق والمحكم للنصوص الأدبية من وجهة نظر نسوية ويبحث قضايا المرأة بأقلام نسائية وهذا المصطلح يشيع في المدارس النقدية الفرنسية في حين أن تفضل المدارس الانجليزية مصطلح الأنثوى، وترى أن النقد النسوي يعني : تحليل النصوص الأدبية من وجهة نظر النسوية التي

---

[1] – ينظر بيتر ويدسون ،رامان سلدن، النظريات النسوية ، تر محمد النعيمي مجلة أفكار،ع 159،2001،ص34.

[2] – ينظر ادوارد سعيد ،الثقافة والامبريالية، تر كمال أبو ديب ،دار الآداب،بيروت،ط2، 1998،ص52.

تتبنى الدفاع عن قضايا المرأة وتؤمن بمطالبها، لذلك ينظر إلى الكتابات الأدبية التي تبدعها النساء من هذه الناحية[1].

إن غموض مصطلح الأدب النسوية ، ورغم ما يطرحه من اشكالات على الساحة النقدية ورغم تعدد الرؤى واختلاف الطروحات ، وكثرة المفاهيم عند النقاد والمهتمين بهذا المجال، إلا أن الناقدات النسويات يميزن بين الكتابة النسائية « female writing » وتعني كتابة المرأة دون أن ترتبط بقضايا المرأة ودعواها إلى المساواة والتحرر ، والكتابة النسوية« feminist writing »التي تأخذ موقفا ضد النظام الأبوي ، وضد التمييز الجنسوي[2].

هناك رغبة حثيثة لدى الناقدات في التخلص من الخضوع للنظريات التي وضعها الرجل، ومن هنا أبدت الناقدة إيلين شوالتر"ELAINE CHWALTER" قلقا من هذا الخضوع انطلاقا من رغبة معلنة في عدم تبني نظرية على الاطلاق ، فالنظريات في المؤسسات الأكاديمية مذكرة دائما ، والفضائل الذكورية تجد ملاذها في مجال النظرية ، وغالبا ما تُوجه هؤلاء الناقدات نقدا قاسيا إلى نظريات فرويد لما فيه من نزعة تمييز جنسي صارمة، بالإضافة إلى أنهن يرغبن في الفرار من ثبوتية وقطعية النظرية لتطوير خطاب أنثوي لا يمكن تقييده فكريا بنسبته إلى تراث نظري معترف به.

هذا في الوقت الذي تطرح فيه أخريات امكانية استغلال هذه النظريات لصالح النظرية الأدبية النسوية، فالكاتبة الماركسية "MOI" مثلا تعتقد بأنه لا يوجد خيار فيما يتعلق بموضوع التنظير فهي خلافا لشوالتر ترى أن مجموعة النظريات التي يشرف عليها الرجل مثل السيميائية والماركسية والبنيوية ونظريات التحليل النفسي مقيدة للحركة الأدبية النسوية ، وهناك أيضا من تدعي امكانية الافادة من بعض النظريات وطرح البعض الآخر جانبا، وحقيقة الأمر أن

---

[1] – ينظر كريستيان ماتورد ، النقد النسوي ، عناصر إشكالية ، مجلة العلوم الإنسانية ، ع 186 ، 1997 ، ص 619.

[2].– ينظر محمد عبادي، المصطلحات الأدبية الحديثة، لونجمان، القاهرة 1996 ، ص 18.

الانطلاقات الحديثة والتطورات التي سايرت الأشكال الجديدة للخطاب تنسجم انسجاما كبيرا مع قضية المرأة.[1]

وفيما يتعلق بقضية كتابة المرأة ، نجد الناقدة شوالتر تقسم هذه الكتابة إلى عدة مراحل، تبدأ بالطور المؤنث حيث تميزت فيه الكتابة النسائية بتقليد المعايير الجمالية والذكورية ، ثم الطور النسوي الذي اشتمل على مطالبة النساء بحقوقهن المهضومة، ثم الطور الأخير والذي تميزت فيه الكتابة النسائية بقدر كبير من الوعي والقدرة على كتابة حديثة تغذي فكرة التلقي المتعدد الذي يرفض الأحكام المسبقة والجاهزة[2].

وقد وجدت هذه التقسيمات صداها تطبيقيا، انسجم مع تصنيفها في كون كتابة المرأة بدأت بتقليد أدب الذكور ، ثم أصبحت تتمحور حول موضوع الذات الأنثوية وذلك بالتمرد على الأحكام والمعايير الأدبية التي سطرها الرجال والبحث عن آفاق جديدة متميزة في محاولة لمغايرة الأسلوب التقليدي لأدب الرجل ، ثم كانت مرحلة تنوع الكتابة وثرائها والتي اتسمت بقدر من الوعي النسوي بالقضايا القومية والوطنية نهجت بالكتابة نحو الذات الجمعية ، وفيها تراجع صوت الاحتجاج والتمرد [3].

إن هذه التقسيمات المرحلية لكتابة المرأة تؤكد الخصوصية والاختلاف كمعيار دافع لدراسة الأدب النسوي " حيث أن دراسة التمثيلات الأدبية لهذه الاختلافات في كتابات النساء توصل إلى ممارسة نقدية يمكننا تسميتها بالنقد النسوي"[4].

في كتابها الشهير" أدب يخصهن وحدهن" تُقسم الكاتبة " ايلين شوالتر" النقد النسوي إلى منطقتين ـ سعيا منها لجعل المشروع النسائي أكثر دقة ـ المنطقة الأولى تهتم بالمرأة باعتبارها قارئة بما يتركه هذا الاعتبار من آثار مهمة في فهم النص وهو ما أسمته " نقد نسوي"، أما المنطقة الثانية فتهتم بالمرأة باعتبارها كاتبة ، وفي هذه المنطقة تناقش المشكلات الخاصة

[1] ينظر ايري ايجلتون ، النظرية الأدبية النسوية، ص 200.

2- ينظر جوليا كريستيفا، زمن النساء،،ص193.

[3] Joseph T .Zeidan , Arab women , Novelists 1995 , state University of new york , p 5

[4]بيتر ويدسون ، رامان سلدن ، النظريات النسوية ، ص 25 .

بالإبداع النسوي ولغته ، وهو ما أسمته " نقاد الأدب النسائي" وكلا النوعين سياسي ينتمي إلى علم الاجتماع ، وتكون الأولوية لديها لنقاد الأدب النسائي.

إن الكتابة النسائية التي تناولت قضايا المرأة منذ بدايتها كانت تتأثر دوما بالخطابات المعرفية والأطر النظرية السائدة التي وطد دعائمها مفكرون رجال، علما أن بعض هؤلاء المفكرين أمثال جان جاك روسو قد أساء بشكل كبير للمرأة ، على الرغم من أن بدايات الدعوة للنهوض بحقوق المرأة تتم على أيدي مفكرين رجال.

لقد بدأت الحركة النسوية في أوروبا نشاطها بالمطالبة بالمساواة، إلا أن مطالبها اليوم اختلفت فهي كما تراها جوليا كريستيفا أصبحت تنشد الاختلاف والخصوصية ،" والمسألة في تحديد الاختلاف بين الرجال والنساء هي في علاقتهم بالسلطة وباللغة والمعنى سعيا للعثور على ما يميز الأنثوي خاصة وأن النساء يرين بأنهن المسقطات من اللغة ومن الرابطة الاجتماعية"[1].

لقد كانت اللغة موضع جدال فكري للمدارس النسوية ، ففي كلا النظريتين النسويتين الأمريكية والفرنسية تحتل اللغة موقعا أساسيا ،" فقد قامت المنتميات للحركة النسوية بجعل اللغة موضع صراع وكفاح حول المعنى الذي هو ضرورة سابقة للتغيرات الأخرى ، ذلك أن أي شكل يتخذه هذا التغيير المفترض سيعتمد في أجزاء منه على الكيفية التي تعيد فيها تشكيل و تأنيس معنى الأنثوية والاختلاف الجنسي البيولوجي"[2].

لقد أثبتت النظرية الفرنسية حضورا قويا على الرغم من المعارضة التي تلقتها ،وهي بمجملها معارضة سعت للتقليل من شأن لغة التحليل النفسي المستخدمة فيها، وهي اللغة التي نظرت إليها "ايلين سيكسوس " باعتبارها رؤية ذكورية للعالم تفترض سيطرة الذكر وتدعم النظام القائم على فكرة الذكورة باعتبارها دلالة القوة .

كان طموح النسويات في فرنسا وعلى رأس هؤلاء ــ هيلين سيكسوس"S.ELAINE" ولوسيارغاراي"I.lousi" ،وجوليا كريستيفا ـ" استرجاع الكتابة الأنثوية ، وإعادة التلاحم الكامل

[1] – جوليا كريستيفا ، زمن النساء ، ص 193 .

[2]– كريس ويدسون ، الممارسة النسوية والنظرية ما بعد البنيوية ، تر جاسم محمد ، الثقافة الأجنبية ، ع1 ، السنة 19 1998 ص 99.

والقوي بين الذكورة والأنوثة ، داعيات إلى كتابة أنثوية تقوم على إبراز الازدواجيات المتضادة حيث يمثل الرجل العناصر الإيجابية، بينما تمثل المرأة تضادها السلبي ، وكان سؤالها الأهم : كيف يُهدم تضاد الآخر ؟ وكيف تتشكل المرأة الأرضية الصامتة التي يزرع فيها الذكر تصوراته عن المرأة التي تحول إلى الوجه الآخر للرجل"[1].

إن الكتابة الأنثوية كمصطلح (letrature feminine) لا تعني كتابة النساء على وجه الخصوص بل هي كتابة ذات سمات خاصة هلامية زئبقية تفتح باب التأويلات، تجد مكانها في " الغائب والناقص والمغمور والمقموع والمتمزق و اللامعرف، بيد أنها تتناسب في الوقت الحاضر مع إيقاعات جسد المرأة لأنها توافق كل ما جرى قمعه وإسكاته "[2]، لتصبح الدعوة إلى تحرر هذه الأنوثة الممثلة بكتابة أنثوية مهمشة، وهي في محتواها تعتمد على أسس كثيرة من الاختلافات وتباين التجارب بين كاتبة وأخرى لا على أساس قالب محدد يمكن أن يعمم على جميع الكاتبات، وقد حرصت هذه الجهود الناهضة بكتابة أنثوية أهمية اللغة وضرورة إيجاد لغة خاصة تساعد الكاتبات على التعبير عن تجاربهن انطلاقا من إدراك دور اللغة المهم والحاسم في التنظيم الاجتماعي .

إن اهتمام الدارسين والمهتمين بالمقصي والمهمش على مستوى العملية الأدبية اعتبر فرصة لإعادة النظر في المعاني الأبوية أو الذكورية وقيمها، وتأتي مهمة النقد النسائي في اقصاء القراءة الأبوية واحلالها بنوع آخر أكثر صحة يفرض نفسه ويكون له حضور مساو لهذه القراءة التي تعكس رؤية الرجل فقط، بل إن بعض الناقدات أمثال : " جينفر كوتس "لـCOTS" " ديبرا كاميرون "DEBRA ـ K" ماري دالي ".marie.D" وسوزان جريفن" "S.griven" طلبن توخي الحذر لدى التعامل مع النظريات التي تتحذ شكل الخطاب الذكوري بما يحافظ على هيمنة الرجال بواسطة قمع كل ما هو أنثوي، وكذا من منظومات القوى التي طورها الرجل حتى وإن كان منها ما يتحدث ايجابيا عن القضايا المتعلقة بالمرأة ، ذلك أن الامتيازات التي تمنحها

[1]– المرجع السابق، ص 99.

[2] – كورنيليا الخالدة ، المرأة العربية ، الإبداع النسائي ، النظريات النسوية ، وزارة الثقافة ، سوريا ، د.ت ، ص 30.

هذه النظريات للرجل لا يعقل أن يتنازل عنها بسهولة لصالح المرأة التي غابت عن تاريخ العلم الطويل الممتد وعن النظريات الاجتماعية التي جعلت من الرجل موضوعا لها وهذا كان سببا لاستبعادهن باعتبارهن بعيدات عن مجال الاهتمام[1].

وتفضل الناقدات النسويات الابتعاد عن ثبوتية وقطعية النظرية، ويدعون إلى خطاب أنثوي حر غير مقيد بتراث نظري، معترف به مهمته تحليل أدب المرأة و تطوير نماذج وأشكال حديثة قائمة على دراسة تجربة المرأة وخبرتها بعيدا عن النظريات التي وضعها الرجل وإضافة عنصر الوعي لكتابات المرأة ، وهو عنصر يغيب تماما من كتابات الرجل كما تقول فرجينيا وولف "إلا إذا كان عاملا أو أسودا وهذا العنصر سيؤدي إلى نوع من تشويه العمل الفني وكثيرا ما يصبح سببا في إضعافه فالرغبة في الدفاع عن قضية شخصية ما ،أو في جعل الشخصية الروائية بذاتها على لسان حال الكاتبة تعبر عن شعورها بالظلم ، سيكون له وقع سيء على الدوام سيجعل نوعا من عدم الصدق يتسلل بشكل غير واع إلى الكتابة مما يؤدي إلى تبني منظورات مراعية للسلطة وتصبح رؤية الكاتبة ذكورية أو أنثوية أكثر مما يتوقع ، فتفقد نزاهتها المثلى ومعها أهم خواص العمل الفني بوقوعها تحت الضغط والمؤثرات الخارجية "[2].

ويرى الاتجاه النسوي الليبرالي أن حل مشكلة المرأة يكمن في تغيير القوانين والسياسات بصورة اصلاحية، لذلك من الممكن حل مشكلة المرأة بدون احداث أي تغيير جذري في المجتمع ، فكل ما نحتاجه هو تغييرات اصلاحية وتحقيق المساواة التامة بين الرجل والمرأة ويعتقد أصحاب هذا الاتجاه أن كل امرأة قادرة على تحقيق ذاتها، وما يميز هذا الاتجاه أن أصحابه يؤمنون بوجوب معالجة المسألة النسوية من وجهة نظر واقعية فلا يفضلون الخوض في نقاشات حول مسببات وأصول التفرقة النوعية بين الرجل والمرأة على مستوى العلم عبر التاريخ ، وإنما يتعاملون مع الوضع بوصفه وضعا راهنا ، مما يعني أن تحقيق هذا الاتجاه سيؤدي إلى تحويل وتغيير التقسيم الجنسي للعمل والأعراف وقواعد السلوك المعاصرة المميزة

---

[1] – ينظر كريس ويدسون ، الممارسة النسوية ، النظرية ما بعد البنيوية ، ص 99.

[2] – فرجينيا وولف، المرأة والكتابة الروائية ، تر وليد الحمصي، مجلة ألف، البلاغة المقارنة ع19 ، 1999 ، ص 188.

للأنوثة والرجولة، في حين أن الحركة النسوية الراديكالية أو الأصولية ترى أن مشكلة المرأة تكمن في شكل تنظيم المجتمع تحت النظام الأبوي والذي يستند إلى أفضلية الرجل ،ومن تلك النظرة يصبح حل مشاكل المرأة هو هدم النظام الأبوي واحلاله بنظام يساوي بين الناس بغض النظر عن نوعهم الجنسي ، وذلك يبدأ بتحدي الأشكال المستقرة لأدوار الجندر " النوع الاجتماعي" وأن لا أمل في التغيير بدون انهاء شكل التنظيم الاجتماعي، فالسبيل الوحيد لاستقلال النساء عن الرجال واستعادة أنوثتهن الحقيقية " هي الانفصال عن الرجال وعن البنيات الأبوية البطرياركية للمجتمع والتي تتضمن الاحتكام لعدة فروض حول الجنس والنوع والأنوثة والرجولة والهوية والتغيير ،وحدها الحركة النسوية الاشتراكية التي لم تتخيل أنوثة حقيقية وطبيعية ، ولكنها ترى في جنس المرء نتاجا اجتماعيا قابلا للتغيير تاريخيا."[1]

في سياق النسوية الاشتراكية والماركسية ينظر إلى قضايا المرأة كجزء ونتيجة للمجتمع الرأسمالي ، ويرى هذا الاتجاه أن قهر المرأة وانتاجها في العمل مدفوع الأجر والعمل غير مدفوع الأجر "المنزلي" يكمن الحل للنسويات الاشتراكيات والاشتراكيين في العمل على تغيير المجتمع بصورة كلية وبالتالي تغيير وضع المرأة ، وقد تمكنت الاشتراكية النسوية في الغرب من النجاح في تنحية الدعاوى التي تطمح إلى الاعتراف بخصوصية الدور الأنثوي في المجتمع والثقافة ، لكن لم تراع الإيديولوجية الاشتراكية في النظرية والتطبيق بلدان أوربا الشرقية وهي التي تؤمن بمفهوم الكائن الإنساني بوصفه يتحدد في اطار موقعه في الإنتاج وفي إعادة الإنتاج ، وفي النظام الرمزي " حيث أن الاختلاف الجنسي البيولوجي والفسيولوجي والمتصل بإعادة الإنتاج إنما يترجم اختلافا في علاقة الذوات بالعقد الرمزي المتمثل في العقد الاجتماعي والذي على المرأة كما ترى كريستيفا أن تسأل عن مكانها فيه "[2].

تواجه الحركة النسائية إشكاليات عديدة تستوجب التغيير و التطور، وهو تطور يستوجب النظرة الحذرة ، وذلك يرجع لتحول حركات تحرير المرأة في ظل العلمانية الجديدة إلى حركات

[1] – كريس ويدسون ، الممارسة النسوية ما بعد البنيوية ، ص 101.

[2]– جوليا كريستيفا ، زمن النساء ، ص 99.

نسوية دون استيعاب للفرق بين الاثنين " فالنسوية في بعض تياراتها تتجاوز المطالبة بالمساواة إلى تكريس تميز المرأة وفصلها عن الرجال في النضال وفي الحياة اليومية حين تتبنى مفاهيم أقرب للعنصرية منها لمطالب تحرر المرأة أي أنها تحولت إلى حركة تمركز حول الأنثى والسؤال في ظل العلمنة هذه سيكون حول كيفية ضبط مسألة الثابت والمتحول "[1].

يدعو الفكر النسوي إلى ضرورة اندماج النساء في حقل النظرية من جهة تطوير خطابها المعرفي والمنهجي بغية قبولهن على الساحة الأكاديمية " لأن إقصاء المرأة عن الحقل المعرفي النظري من شأنه الحد من مساهمات المرأة والمساس بشرعية خطابها ، بسبب أهمية الدور المنوط بالنظرية ضمن المؤسسة الأكاديمية ، ذلك أن النظرية الفكرية إما أن تستخدم لتكريس الواقع أو تغييره أو نقده والعكس صحيح"[2] رغم أن بعض الناقدات النسويات يرفضن فكرة النظرية لأنها غالبا ما تكون فحولية ،كونها تمثل الطليعة الفكرية الصلبة للدراسات الأدبية أكثر من فن التأويل النقدي الذي غالبا ما يكون رقيقا[3] ، و تعد الناقدة الأمريكية "كليت ميلت" من أبرز المنظرات في النقد النسوي، وقد تركت انتاجاتها النقدية أثرا بارزا في تطور النظرية النقدية النسوية ، كما أن الكتب التي ألفتها في هذا المجال تعتبر من أشهر أمهات الكتب المتعلقة بالنقد النسوي الأمريكي، وكانت تشن في كتاباتها هجوما علنيا على بعض النساء في أعمالهن ذات الحظوة، وفي نفس الوقت تعيد ـ بطريقة مبسطة ولكنها قوية ـ الأعمال التي لم تلق حظها من النقد.

في الوقت الذي احتل فيه الخطاب النقدي النسوي مكانا أساسيا في المدارس النقدية الغربية الحديثة وشهد تطورا كبيرا منذ ستينات القرن المنصرم نتيجة لحركات تحرير المرأة ومطالبتها بالمساواة والحرية الاجتماعية والاقتصادية ، والذي" ركز على خصوصية الأدب الذي تكتبه النساء في مجتمعات ذات خصوصية تجعله نتاج الشروط الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والقانونية التي تعيشها النساء وكذلك فهو نتاج ذخيرتها المعرفية والجمالية المختلفة بالتأكيد عن

1– هبة رؤوف ، المرأة والاجتهاد ، نحو خطاب إسلامي جديد ، مجلة ألف، البلاغة المتقاربة ، ع 19 ، 1999 ، ص 99

2– حنان إبراهيم ، مساهمة النساء في تطوير مناهج الفكر ، تايكي ع 12 ، 2003 ، ص 17.

3– ينظر بيتر ويدوسون، رامان سلدن، النظريات النسوية ، ص 24.

واقع الرجل ،من هنا نبع الاختلاف بوصف أن تجربتها ذاتية وذات خصوصية" [1] ،إلا أن هذا الخطاب لا يزال يعاني التعثر ويفتقر إلى التنظير و التقعيد وفق مفاهيم تلائم البيئة والثقافة العربية.

إن التباين في أشكال الكتابة ومضامينها لا تشكل المشكلة الحقيقية للنقد في قراءته لإبداعات المرأة ، ولكن المشكل الأساسي يتمثل في ازدواجية المعايير التي تُقاس بواسطتها تجارب جنس أو عرق ما على أنها أكثر عمقا وأهمية من تجارب الآخر، لأن الإبداع بطبيعته لا يخضع لمقياس محدد مهما كان نوعه ، ولأن الأدب ابداع إنساني ومعظم الكتّاب اناثا وذكورا "لا يكتبون من منهج أو منطلق معين عن قصد، إلا إذا كانت كتاباتهم ملتزمة بقضية معينة ، كما يمكن لنص أو عدة نصوص أن تجمع بين سمات مدارس نقدية مختلفة ، فتكون نسوية وسياسية وماركسية وثورية في آن واحد ، ولكن يمكن تصنيفها في خانة الأدب الإنساني العام"[2].

لقد برز عدد من النساء الكاتبات حاولن تطوير أدواتهن النقدية المنبثقة عن الأطر الأبوية لتفكيكها وتجاوزها وفضح مراكز القوة التي تقصي أو تستثني المرأة ، وأول من انتبه إلى أهمية إعطاء مصطلح الأدب النسائي أو النسوي حكما مسبقا وشاملا هي الكاتبة والناقدة الأمريكية (lorde_Andre) ، رغم خطورة التعميم بالهامشية الثانوية والجزئية والتشنج والذاتية والنقص والسطحية ، مقابل مركزية الأدب الذكوري أو معادلة الأدب الإنساني في العام والشامل [3].

لا يمكن للمرأة كونها مبدعة توظيف منهج نسوي يناهض ازدواجية المعايير والتميز فالمشاركة في الجنس أو الموقع أو العرق أو الشريحة الاجتماعية لا يكفل وعيا واحدا أو حتى ثقافة واحدة " فثمة اعتبار لدور المتلقي وأفق توقعه وزمنه المتجدد والمتعدد مع كل قراءة جديدة

---

[1]- كورنيليا الخالدة ، المرأة العربية ، الإبداع النسائي ، النظريات النسوية ، ص 9.

[2]- المرجع نفسه، ص22.

[3]- ينظر حنان إبراهيم ، مساهمة النساء في تطوير مناهج الفكر ، ص 18.

للنصوص الأدبية ، على أن المنهج النسوي قد يتوفر في النصوص بشكل صريح أو مبطن ما يوسع من دائرة تأثيراته وامتداداته في العملية الإبداعية الأدبية "[1].

إن النص النسوي هو ذلك النص الذي يعبر عن التجربة الخاصة التي تعكس واقع حياة المرأة ويتيح المجال الأوسع لتعبير ذاتي ومباشر غير مقيد بالمفاهيم التقليدية ولا يلقي بالا لمعايير الذكورة ، وتتدرج مصطلحات الحركة النسائية والفكر النسوي ضمن مفهوم النسوية الذي يشير إلى الفكر الذي يعتقد أن مكانة المرأة أدنى من تلك التي يتمتع بها الرجل في المجتمعات التي تضع كلا الجانبين ضمن تصنيفات اقتصادية أو ثقافية مختلفة ، فالمرأة في نظر النسويين لا تعامل بقدم المساواة ولا تحصل على حقوقها في مجتمعات تنظم شؤونها وتحدد أولوياتها وفق رؤية الرجل واهتماماته " النسوي توجه فكري لا علاقة له بالبيولوجي، فليس كل نص تكتبه امرأة هو نص نسوي بالضرورة إذا انطلقنا من أن النسوي وعي فكري ومعرفي ، فالنسائي سيعتمد الجنس البيولوجي وسيكون خاصا بالمرأة ، وعليه فإن الرجل يمكن أن يقدم نصا نسويا قادرا على تحويل الرؤية المعرفية للمرأة إلى علاقات نصية مهتمة بالأنثوي المسكوت عنه المخلخل للثقافة المهيمنة "[2].

لقد وضعت بعض المنظرات بعض المقاييس على النص الابداعي لقبوله نسويا سواء أكتبه رجل أم امرأة ومن هذه المقاييس : أن يتناول قضايا المرأة جميعها، وأن يزود المرأة بنماذج إيجابية تقتدي بها، وأن يشجع تضامن النساء وينشر الوعي النسوي عند المتلقي ، ومن أشهر الكتب التي نظرت في هذه المقاييس كتاب كيت ميليت "k.milet" " السياسية الجنسانية " الصادر عام ألف وتسعمائة وسبعة وسبعين ، وكتاب " ماري إلمان" "E.marie" " التفكير بالمرأة " والصادر عام ألف وتسعمائة وثمانية وستين[3].

إن مقاييس قبول الإبداع من منظور نسوي لا يعني أن دراسة صورة المرأة في نصوص أو قراءتها كأن يقال "صورة المرأة " يعني قبولها نسويا ، "ذلك أن المسألة تتعلق بآليات التمثيل

---

[1]- كورنيليا الخالدة ، المرأة العربية ، الإبداع النسائي ، النظريات النسوية ، ص 12.

[2]- شيرين أبو النجا ، نسائي أم نسوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ط1 ، 2002 ، ص 13.

[3]- ينظر كورنيليا الخالدة ، المرأة العربية ، الإبداع النسائي ، النظريات النسوية ، ص 18-19.

وليس بآليات التصوير ، وهذا ما دعى الناقدة الأمريكية "ماري جاكبسون" إلى المناداة بالبحث عن نصيه الجنس« textuality of SEX "وليس جنس النص "sexuality of text" فقامت بالتركيز على الفجوات والمسكوت عنه في الخطاب باعتباره النسوي وهذا ما يتوافق مع دعت إليه جوليا كريستيفا"[1].

إذا كان تحقق الهوية الجنسية للأنا يعني انتهاك الآخر وتشويهه وحرمانه من حقوقه بحيث تبدو الصورة الاستعارية على شكل بنية تراتبية رجل ـ امرأة بدلا من التجاور، فإن ما يحدث أن هذا سيتحول إلى ساحة عامة يدور فيها الصراع من أجل تحقيق التفوق الدلالي باستمرار، وهو ما ينتهي بانتصار الذكر داخل مجتمع حريص على ذلك النص.

إن الأنوثة بمعناها العام لا تقوم على أساس معين ينطبق على النساء كافة ، وإنما على أسس كثيرة تعتمد على تباينات فيما بينهن ، وعلى اختلاف تجاربهن ، في حين أن الفكر واحد وإن أنتجته قرائح مختلفة جنسيا أو عرقيا أو دينيا ، وعامل الجنس ليس بذاته عامل الإبداع الفكري من هنا عادت منظرات الفكر النسوي إلى محاولة تعميم وعدم تحديد مصطلح الإبداع النسوي فقد رأت "هيلين سيكسوس" أن الإبداع الأدبي لا يمكن تنظيره أو تشفيره ، وهو كموجود سوف يتخطى الخطاب السائد ، وسيكون في مناطق خارج المطلق الذكوري[2]. لأن وضع مفهوم ثابت أو الحديث عن المسكوت عنه في مصطلح الإبداع النسوي يخشى منه أن يعيد إلى الذهن بنية التضاد التي يقوم عليها الفكر الذكوري، وهذا يعني العودة إلى نقطة البدء بثنائيات المطلق والثابت والمغلق ، وهذه ستحول النص النسوي إلى سلطة مقابلة تقابل فيها النسوية الذكورية والأمومية والأبوية.

إن النقد النسوي يعبر عن مواقف ايديولوجية مرتبطة بالتطورات النقدية الحديثة التي ألحت على ضرورة الكشف عن مجموعة الاجراءات التعسفية التي مورست ضد المرأة وتعدتها لتشمل الجماعات المهمشة التي تم استثناؤها لفترات طويلة عبر التاريخ، ومنهج النقد النسوي كنظرية مستقلة لم تكتمل سماته بعد، فهو منهج ليس قائما بذاته ولكنه منهج انتقائي استفاد من جميع النظريات السابقة والمعاصرة له، وهو تيار يضع نصب عينيه كسر منظومة التضاد الثنائية التي تحدد معالم الإيجابية بالسلبية ، وكسر الانفصال بين الذات والآخر بحيث لا يكون هناك

---

[1]– شيرين أبو النجا ، نسائي أم نسوي ، ص 9–10، وينظر دودين رفيقة ، تقنيات السرد في الرواية النسوية، ص 33.

[2]– ينظر المرجع نفسه ، ص 11.

آخر بل ذوات متفاعلة ، مولدة بذلك معاني جديدة ، وقد أقامت دراسات الفكر النسوي شبكة من العلاقات مع مختلف المناهج الحديثة ونظرياتها كالنسوية الليبرالية والنسوية الماركسية والاشتراكية والنسوية والراديكالية والنسوية المادية، ولكن تيارين نقدين نسويين تتصدر تنظيراتهما النقدية والتطبيقية ساحة النقد النسوي يمكن أن يشكلا مرجعية للتحليلات النصية وهما : التيار النسوي الفرنسي الذي يركز على ما هو مكبوت ومهمش ويُبحث عنه في الثغرات والفجوات وما بين السطور، والتيار الأمريكي الذي يركز على التعبير .[1]

احتدم الصراع بين النظريتين الفرنسية والأمريكية بعضها يتهم النقد التاريخي الأمريكي بامتلاك رؤية ساذجة عن الواقع ويتهمه بالفشل في توظيف اللغة واللاوعي ونصية النص، والبعض الآخر يتهم النقد الفرنسي بأنه شكلاني وغير فاعل في حال وجود رغبة في تغيير المؤسسات الاجتماعية، ما بين هذا وذاك ظهرت بين الفينة والأخرى محاولات لإرساء قواعد المصالحة بين النظريتين ، وذلك عن طريق كتب ألفها أكاديميون توصلوا إلى تسوية ما عبر نقد يهدف أولا إلى ضم الشكلية في التحليل النفسي إلى التاريخي والماركسي، بحيث يتجنب خط اللاتاريخي وسذاجة الحيادية التجريبية في النقد التاريخي.

حاولت العديد من الناقدات النسويات تقديم إسهام المرأة في تغيير اللغة، وهي دراسات لم تتعد التعبير عن تحيز الكتاب وتأكيدهم على القوالب النمطية التي سادت في فترة احتكارهم الكتابة وحدهم، بينما ظهرت ناقدات أخريات حاولن تقديم إطار نظري لمنهج نقدي نسوي، وتحديد مداخل هذا النقد لا تغفل المدخل البيولوجي واللغوي والنفسي والثقافي، وعلى رأسهن "الين شوالتر" التي تؤكد على أهمية المدخل الثقافي الذي يجمع الثلاثة الأولى ويوضح خصوصية واختلاف الأنثوي، "حيث يفترض أن النساء يشكلن مجموعة صامتة في حين يشكل الرجال مجموعة مهيمنة ،وفيما يختص بالمجموعة الصامتة تبرز مشكلة اللغة والقوة ذلك أن كلا المجموعتين تسيطر على الأشكال والتراكيب التي يعبر فيها الوعي عن نفسه ، ومن هنا فإن اللغة هي لغة النظام المهيمن التي تضطر النساء إلى استعمالها"[2].

ووجهت الناقدات النسويات انتقادات لا إلى الدوائر الأكاديمية التي اهتمت بدراسة لغة المرأة والرجل، بل إلى نسق المعنى في اللغة واستعمالاتها ، فقد لاحظت المعترضات على التحيز

[1]– ينظر حنان إبراهيم ، مساهمة النساء في تطوير مناهج الفكر ، ص 22.

[2] – شيرين أبو النجا ، نسائي أم نسوي ، ص 08.

اللغوي على أساس الجنس استخدامات لغوية تكرس فكرة {الرجل المعيار} مثل الاستخدام شبه العمومي للفظ "man" في اللغة الانجليزية بمعنى الإنسان رجلا كان أم امرأة ، وترى النسويات أن المصطلحات التي توصف بأنها مؤنثة في اللغة الانجليزية تتعرض بصورة منهجية للحط من المرأة، من هنا برزت جهود نقدية للنسويات الأنجلو أمريكيات أمثال" تيلي أولسن صموت" "T.olson" "و" أندريه ويتش" "Andrea weech " في كتاب "حلم لغة مشتركة بيننا" وكتاب" دايل سبندر" " لغة صنفها الإنسان" انصبت على إيجاد لغة خاصة بالنساء تساعدهن على التعبير على ذواتهن بإبراز دور اللغة في تكريس الجنسانية إضافة إلى الاهتمام بمقارنة لغة الرجال والنساء في الإبداع ، وأبرزت دراسات هؤلاء الناقدات أن سبب الازدواجية يعود إلى الخطابات الثقافية المختلفة التي تحكم وسائل المعرفة والأدب والإعلام التقليدية والشائعة ، لذا يصبح حلم الكتابة النسوية كتابة نصوص تعتمد تفكيك حدود اللغة وَحَدَي الذات والآخر والأنوثة والذكورة بفتح دائرة التضاد المزدوج وذلك بالتداخل بين هذين الحدين "[1].

أما الأديبات النسويات في مرحلة التاريخية الجديدة ـ التي انتشرت مفاهيمها في سبعينات القرن الماضي في فرنسا- رأين أن التفرقة النوعية لا هي بيولوجية ولاهي في الأساس اقتصادية استغلالية، وإنما هي كامنة في اللغة، مما يبرر انتشارها في شتى المجلات ، فاللغة هي التي تقوم بعملية التأنيث والتذكير لكل شيء بما في ذلك الصفات والجماد والمجردات ومن ثم فهي مهد الانقسام، ويتبع هذا الانقسام اللغوي ويبنى عليه سياسات تفصيلية متعلقة بعلاقات القوة. كما ترى المنتميات لهذا التيار أن الكيان الواحد سواء كان فردا أو ثقافة أو مجتمعا أو غيره هو في الأساس كيان جامع لصفات اصطلحنا لغويا وثقافيا على تأنيثها أو تذكيرها، كالذكاء والحساسية مثلا، والتي درجنا على الصاقها بالرجال والنساء على التوالي.[2]

في مقابل هذه الرؤية ترى الكاتبات من هذا التيار أن الأفراد يمكن أن يجمعوا بين الذكاء والحساسية مع كونها صفات مجنسة لغويا، وهن يرين أن القسمة اللغوية الثقافية هي نسق قهري يدمر بعض جوانب الشخصية لكل من الرجل والمرأة ، وترى نسويات هذا التيار ضرورة الخروج

[1] – كورينيليا الخالد، المرأة العربية ، الإبداع النسائي، النظريات النسوية ، ص31.

[2]. انظر المرجع نفسه ، ن. ص بتصرف.

من ثنائية الرجل /المرأة إلى ساحة ثالثة جامعة يتم فيها الاعتراف بكل الصفات وتقديرها جميعا دون تمييز واقرار ما قد يبدو متناقضا، ولذلك نجدهن يركزن على فكرة قبول الاختلاف كنسق ذهني يعمل على التعايش ويعطل سياسات الصدام والصراع، وقد تأثرت أديبات هذه المرحلة النسوية بأفكار جان لا كان ودريدا، وبارت وفوكو، وظهرت مؤلفات كثيرة حصيلة هذا التأثر ككتاب جوان سكوت "scott.jean" " الجندر وسياسات التاريخ " وفيه تحث المؤرخات النسويات على تبني سياسات واعية ناقدة للمبررات والاستبعادات التي أوجدت توجها شاملا ومطلقا تحددت به كيفية هوية الرجال والنساء، وقد تخلصت كريستيفا من النقد الذي وجه إلى دريدا عن الاختلاف باعتبارها عملية لا نهائية من الازاحة التي لا يتحقق معها المعنى ، اضافة إلى أنها تنبهت في نقدها أن مجمل التحذيرات اللغوية والنصية ضد المرأة لا تكمن في المفردات اللغوية والنصية نفسها ، وإنما في وضع هذه المفردات في سياقات تهميش المرأة وتحكم بتفوق أحد الجنسين على الآخر[1].

أما مرحلة ما بعد البنيوية فهي المرحلة التي تمتد جذورها في أعمال سيمون دو بوفوار والتي صاغت السؤال الأساسي للنظرية النسوية :لماذا المرأة هي الجنس الآخر ،هي الجنس الثاني ؟ حيث تناولت مقولة جون بول سارتر الوجودية ،بكون الإنسان مشروع حرية وكينونة ،مطورة نظرة هذا المفهوم الوجودي للإنسان الذي يؤكد على تعاليه كلما ارتفع إلى درجة الكمال أو التكامل باتجاه انشقاق الفطرة إلى المرأة كجنس آخر في حالة صراع مع الذات المتجوهرة المتعالية الممثلة بذات الرجل ،والتي تسعى إلى مصادرة غيرية الآخر فهي قد أسست في كتابها "الجنس الآخر" الصادر عام ألف وتسعمائة وأربعين بوضوح كبير للنسوية الحديثة فعندما تحاول امرأة أن تعرّف بنفسها فإنها تقول :إنني امرأة في حين أن هذا لا يفعله أي رجل فهذه الحقيقة تظهر عدم التناظر بين عبارتي ذكوري و أنوثي ، فالرجل يعرف بالإنسان وليس المرأة ويعود هذا في نظر سيمون دي بوفوار إلى العهد القديم فهو الأول وهي الآخر[2].

[1] حنان ابراهيم، مساهمة النساء في تطوير مناهج الفكر، ص 16.

[2]- Beauvoir simonde , the second sex reprint of the 1953ed published by knopt , new York p 20

وترى نسويات ما بعد الحداثة أن المرأة ستبقى الآخر ،ليس بمعنى التعالي ،بل بمعنى تمكين النساء من الوقوف بوجه الثقافة المهيمنة ونقد أعرافها ،ومن هنا يأتي التأكيد على الجانب الإيجابي (للآخرية) فأن تكون مستثنى مرفوضا مهجورا مقموعا هامشيا فقيرا من دون أي امتياز تلك هي القيمة الأساسية لعلم اجتماع ما بعد الحداثة ،وقد كانت اللغة هي القاسم المشترك في تحليلات المعاني الاجتماعية ،والقوة والسلطة وهو يتم بتقليص الواقع إلى نص والنص يجري ربطه بنصوص أخرى.

في مبحث ما بعد الحداثة النسوي طرح سؤال التمثيل كالآتي: كيف ؟ وبأي طريقة تم تمثيل المرأة ،وتصوير النوع (gender) اجتماعيا وثقافيا في الأدب باعتبار المرأة هي الآخر المختلف عن النمط من وجهة نظر الذكورية ؟ لذلك فهي تقبل بتعدد الأصوات واختلافها وبالتشتت وبالشعور بالفقدان والتشظي ، ورغم قبولها بهذا الحد الأعلى من الذاتية لا تهمل الماضي ولا التاريخ، بل إنها تخلط القديم والتقليدي والمحلي من الأفكار والأساليب، وهي إذ تتيح مساحة للأصوات المتعددة بالتعبير عن نفسها وتقبل بتباين وجهات النظر إلى العالم، إنما تمتلئ بالتناقضات، إن هذا الطرح يتزامن مع الدعوات المتصاعدة بإعلان نهاية التاريخ وانتهاء عصر الإيديولوجيات الكبرى وبالتالي انتهاء عصر اليقينيات وبداية التساؤلات الكبرى.

إن مصطلح الأدب النسوي " لا يحمل أي دلالات تفصيلية فالأدب ليس له من جنسية سوى الإبداع ، ودراسة أدب ما معزول عن السياق العام أمر تقتضيه الضرورة المنهجية البحتة ، ولا يعني الانطلاق من رؤية ضيقة عنصرية غايتها الانتقال من التمركز حول الذكورة إلى التمركز حول الأنوثة" [1]، و الهدف منه دراسة إبداع المرأة وتلمس مدى خصوصيته واختلافه وقد يتمحور هذا الأدب حول العلاقة مع الرجل في أغلب الأحيان وإبراز خصوصية هذه العلاقة في سياقها التاريخي والاجتماعي، ويظل الهم الإنساني والقومي من أهم اهتمامات الكاتبات كما الكتاب ، اضافة إلى ذلك فالأدب النسوي هو ذلك الأدب الذي يتوجه به كاتبه إلى المرأة

[1] – ماجدة محمود ، الخطاب القصصي النسوي ، نماذج من سوريا ، دار الفكر ، سوريا ، ط 1 ، 2002 ، ص 8.

بوصفها قارئة للأدب التي تتلقاه وتتفاعل معه ،وتستجيب لما فيه من الأفكار والأساليب الجمالية والابداعية[1].

إن المفاضلة التي سادت في السابق بين أديب وآخر، والتي أثرت على أدب المرأة، وأدت إغفاله واشتقاق النظريات الفنية والابداعية من أدب الرجال، دعا " كيليت ميلت " إلى ادراك الفارق المهم بين "الجنس sex " و "الهوية الثقافية Gender" ، حيث استعارت من العلوم الاجتماعية التمييز المهم بين المصطلحين، فالجنس يحدد بيولوجيا أما الهوية الجنسية فهي مفهوم ثقافي مكتسب، ولذلك فهي تهاجم علماء الاجتماع الذين يتناولون الصفات الانثوية المكتسبة ثقافيا كالسلبية، بوصفها صفات بيولوجية طبيعية، وترى أن المرأة أحيانا تساهم في الابقاء على مثل هذه الترجمات[2] .

إن الأهم من وجهة نظر النقد النسوي هو كيف تستخلص هوية المرأة الثقافية من خلال نصوصها" مادام المعنى في العمل الأدبي غير ثابت وغير نهائي ، ومادام الباب مفتوحا في النقد الجديد القائم على الكتابة والاختلاف كما يوضح "دريدا" ، فإن المجال مفتوح لتجاوز كل المعايير والقوالب الجامدة الموروثة واشتقاق معايير أخرى جديدة لا تقف على حدى الثنائيات التضادية المعتادة في الخطأ والصواب ،والمهم والأهم و الثابت والمطلق عبر قراءات متحررة من تحكمات الخطاب النقدي المهيمن"[3]، لقد انطلقت الممارسة النقدية التقليدية من فهم فلسفي حول الإنسان أي أنها انطلقت من قناعة معينة لما هو حق للمرأة ولما هو تجاوز لهذا الحق. ومن هنا جاءت مقولات دريدا لتساهم مساهمة فاعلة في النقد النسوي الحديث الذي كشف عن تغلغل التصور الأبوي ببنيته السلطوية في المنظور النقدي، مما أدى إلى نفي الآخر المماثل {المرأة} ، وتتضح هذه المساهمة من خلال مفهوم الجدل المستمر بين الإرجاء والاختلاف في اللغة ، فدريدا يرى أن أي بحث عن معنى أساسي ومطلق ونهائي وثابت هو نوع من العبث وبالتالي فإن التفاعل الحر بين الاشارات اللغوية لا يسفر أبدا عن معنى نهائي أو دلالة نهائية

---

[1] – ينظر إبراهيم خليل ، العلاقة بالذات ، خصوصية الإبداع النسوي ، وزارة الثقافة ، سوريا 1997 ، ص 123.

2 ـ ينظر رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ،ص 216.

[3] – المرجع نفسه، ص123 .

ذات معنى بنفسها، فهناك تفاعل لغوي حر ومستمر ولانهائي بين الإرجاء والاختلاف ، الأمر الذي ترك آثاره الواضحة في إعادة اختبار المسلمات القديمة، كما كشفت عما تنطوي عليه مجموعة المفاهيم الأساسية الثابتة ،وقدم أداة رئيسية تضع المسكوت عنه على قدم المساواة مع المفصح عنه بعد أن يفصح عن الكيفية التي يتم بها تحويل آليات الحضور والغياب من خلال اللغة إلى أدوات تكريس للرؤى السائدة و إلى أشكال مراوغة للقمع والتهميش، وبالتالي لابد من القيام بعملية تحليل جذرية للبنى الرمزية وإعادة رؤية سلبياتها من الداخل عبر تحليل ماهر للنصوص فيما عرف في النقد بالتفكيكية[1].

هنا تصبح الضرورة ملحة لنقد متحرر من تراكمات الفكر النقدي عبر التاريخ وهو نقد تشكل في حضن المجتمعات الأبوية، وفي غياب مشاركة المرأة ، وكذلك الحاجة لكتابة نسائية متحررة من الأحكام المسبقة والمعايير التي أرساها الرجال كنسق الحياة ، فعندما تبادر المرأة لكتابة روايتها فإنها تسعى دائما لتبديل القيم الثابتة ،لتجعل ما يبدو قليل الأهمية للرجل جادا وما يبدو له هاما تافها.

لقد آمنت " فرجينيا وولف " أنه على النساء دائما مواجهة العوائق الاجتماعية والاقتصادية التي كانت تعيق طموحاتهن الأدبية، من هذه العوائق تحريم التعبير عن الجوانب العاطفية الأنثوية الأمر الذي يمنع الكاتبة من قص حقيقة تجاربها، واتجهت فرجينيا وولف في تعبيرها عن أفكارها إلى نمط السيرة الذاتية أو إلى الحكي أو القصة و تدوين أدق التفاصيل التي تقع تحت ملاحظتها، في حين لاتزال الكتابة الشعرية مثلا أضعف مناطق كتابة المرأة الإبداعية مما سيقوي موقف المرأة الكاتبة بالابتعاد عن اهتمامها المفرط بالحقائق ، وسيتحول اهتمامها إلى ما وراء الشخصي وسيمتد إلى إشكاليات أوسع وأعمق فمع وجود المتسع من الوقت والمال بحوزتهن ستشغل اهتمامات النساء بحرفة الأدب وستصبح تقنيات الكتابة لديهن أكثر جرأة أو وغنى[2].

[1] ينظر رزان محمود ابراهيم، الخطاب النسائي في الأدب ،ص 18.

[2] – ينظر فرجينيا وولف ، المرأة والكتابة الروائية ، تر وليد الحمصي ، ص 185

حين نتحدث عن الأدب النسوي والنقد النسوي فإن ثمة سؤالا يطرح لا نجد له جوابا ، وهو هل من تاريخ معين لأدب المرأة ؟ وبالطبع هذا السؤال لا يصادر الأعمال الكتابية التي أبدعتها النساء وأخذت مواقع متميزة على ساحة الأدب العالمي ،كأعمال " شارلورت برونتي و"جورج إليوت" و " جين أوستن" و " إميلي برونتي ".

إن إيجاد نظرية مانعة جامعة لتاريخ الأدب الإنساني عامة لا نتوفر عليها بعد ،ذلك أن بعض وجهات النظر في تعريف الأدب والتأريخ له قد اعتدت بالأعمال والكتب العظيمة والتي تشتهر بشكلها الأدبي أو الفكري وقوتها وقيمتها الفنية ،ولكنها لم تجدها وسيلة ناجعة في التأريخ للأدب الذي تنطلق معظم محاولات تأريخه من تواريخ اجتماعية ،أو تواريخ أفكار تتوضح في الأدب ،أو أنها انطباعات وأحكام على أعمال معينة رتبت تقريبا حسب نظام التسلسل الزمني[1]، حيث لا يمكن أن يتناول العمل الأدبي إلا من خلال تسلسل زمني .

إن مأزق تاريخ الأنواع الأدبية هو مأزق التاريخ كله ،ويرى الباحث " ويركير " أننا لا نحتاج إلى تاريخ للأدب لأن موضوعاته مائلة على الدوام ،ذلك أنها أبدية، وهكذا فليس تاريخ الأدب تاريخا بكل ما في الكلمة من معنى ،لأنه معرفة الحاضر المهيمن الأبدي ،كما أن دراسة التاريخ الأدبي لا يمكن أن تتم بدون خطة للانتقاء ،فنحن نحتاج إلى تميز اندثار عُرف وانبثاق آخر في ظل خطة التطور ،ويتم بسلسلة من الانتفاضات الأخرى ليظل التأريخ العام للأدب هدفا منشودا بعيد المنال والمحاولات قائمة تقع على خط أن للتاريخ الأدبي مستقبلا ،كما أن له ماضيا [2].

هناك بعض الدراسات التي تنحو باتجاه الاستفادة من البنيوية، بحيث تتحد مع النقد النسوي لتشكيل قوة ما، خصوصا أن الرواية هي الجنس المسيطر في دراسة النساء والبنيوية، فالبنيوية تقدم اطارا مستقلا في دراستها للنصوص، فهي تمكننا من استخدام وسائل منضبطة ومهمة قادرة على ايضاح أشياء تظل غامضة بدونها وبالتالي يمكن عن طريق البنيوية اكتشاف أكثر

---

[1] – ينظر رينيه ويلك ،أوستن وارين ، نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صبحي المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط3 1987، 336.

[2] – ينظر المرجع نفسه، ص 337-354.

المعضلات تعقيدا في النقد النسوي منقبل: هل هناك حقا كتابة للمرأة ؟ وهل هناك تقاليد أنثوية ؟ هل يكتب الرجال والنساء بطريقة مختلفة عن بعضهما البعض؟.

ولأن الأسئلة ذات طبيعة منفلتة، فإن الأنظمة السردية الدقيقة والمجردة تقدم أمانا في الدراسة أكثر مما تقدمه النظريات الانطباعية مما يظهر استجابة البنيوية وقدرتها في ايضاح ما قد لا تستطيع النظريات الأخرى ايضاحه ومن ثم تبرز قيمتها في الدراسة النسوية [1].

كما أفادت النظرية النسوية الغربية من التفكيكية ، فمما لاشك فيه أن نظريات ما بعد الحداثة لعبت الدور الأكبر في النقد النسوي الحديث، ذلك أنها أسهمت إلى حد كبير في تغيير مجموعة من التصورات الأخلاقية والاجتماعية الراسخة التي تغفل بعض حقوق الإنسان الأساسية التي جرت العادة على ادراجها في منطقة المسكوت عنه أو المضمر حتى إن بعض النقاد ينظر إليها باعتبارها نشاطا هدفه الأول انصاف قطاعات انسانية معينة استخفت النظرية القديمة بحقوقها وهو ما يتماشى مع تطلعات النقد النسوي ورغبته في الكشف عن تغلغل التصور الأبوي ببنيته السلطوية والقمعية من المنظور النقدي الذي غيب المرأة وانتهك أبسط حقوقها.

لقد تأثرت الحركة الأدبية في العالم العربي بحركة الأدب النسوي الغربي مع اختلاف البيئة والثقافة والمعتقدات، ولكن عددا كبيرا من النساء العربيات انسقن في تيار الحركة النسائية الغربية ومنهن من تطرفن أكثر من الأديبات الغربيات ورأين أن مصطلح الأدب النسوي نفسه جاء لتهميش المرأة وابداعها لأنه يفصل بينها وبين الرجل ويكرسن الفوارق بينهما، ومنهن من ذهبت إلى حد أبعد في هجاء المنطقة العربية ووصفها بالموبوءة والديكتاتورية والتخلف الاجتماعي الداعية إلى طمس المرأة خلف جدران سميكة من التابوهات والممنوعات ومع ذلك هناك أديبات عربيات يرفضن الأدب النسوي من منظور أن الأدب أدب سواء كتبه رجل أم امرأة، ورغم هذا الاختلاف في الرؤى إلا أن ذلك لا ينفي مشاركة المرأة في تطوير مناهج الفكر النسوية بما يتلاءم مع واقعها العربي.

---

[1] ينظر صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي ،ص 35.

كنتيجة لما تقدم يمكننا القول إن الهدف الصريح للنقد النسوي هو استيعاب الإنتاج الأنثوي الموروث والمعاصر الذي أهمله الرجل طويلا، لقد أدخل هذا النقد أعمالا أنثوية كثيرة إلى الساحة النقدية والنماذج التي تحتذى الموروث الأدبي ، وجعل لنفسه سمات يتميز بها ومن أبرزها:

ـ تحديد سمات لغة الأنثى ومعالمها أو "الأسلوب الأنثوي" المتميز في الكلام المنطوق و المكتوب وبنية الجملة والعلاقات اللغوية والصور المجازية.

ـ تحديد ما تكتبه المرأة وتعريفه وكيفية اتصافه بالأنثوية من خلال النشاط الداخلي وليس الخارجي كعلاقة المرأة بالمرأة، و علاقة الأم بالابنة، و تجارب الحمل والوضع والرضاعة والاجهاض.

ـ كشف التاريخ الأدبي للموروث الأنثوي من خلال تجارب النساء الرائدات السابقات وتقليدهن بوصفهن نماذج يحتذى بها [1] .

ـ إن كان النقد قد نجح في تقديم الأدب النسوي إلى دائرة الاهتمام الأدبي والاجتماعي، فإن مصطلحاته وصراعاته الفكرية داخل الحركة النسوية تنتمي في حقيقة الأمر إلى السياسة وعلم الاجتماع أكثر منه إلى الأدب والنقد.

ـ إن صدى هذا النقد في الأدب العربي المعاصر كان تعبيرا عن حالات فردية مأزومة أكثر منه حالة ذات وجود عام طبيعي، وجاء انتاج أصحابها في الغالب بعيدا عن الهموم العامة والقضايا الاجتماعية.

ـ الاختلاف في شكل ومضمون ما تقدمه المرأة في نتاجها الأدبي قضية محورية في النقد النسوي، وهناك من يرى أن الأدب الذي تقدمه المرأة ـ بالضرورة ـ يختلف عما يقدمه الرجل وتدور أغلب المناقشات عن هذا الاختلاف حول محاور خاصة تتعلق بالجانب البيولوجي وهو الجانب الذي يستخدمه الرجل أساسا لإبقاء المرأة في مكانها، وفي المقابل فإن بعض ممثلات الحركة النسوية يرتكزن إلى هذه الصفات البيولوجية بوصفها مصادر لتفوق الأنثى إضافة إلى

[11] حاتم الصكر ، انفجار الصمت، مجلة مدى 2006/10/19.

الجانب البيولوجي، نجد ناقدات الخصائص النسوية قد لجأن إلى التجربة الخاصة للمرأة فمادامت النساء وحدهن يعانين تجارب الحياة الأنثوية النوعية ، فهن وحدهن اللاتي يستطعن الحديث عن حياة المرأة، وإن كانت المرأة الكاتبة قد تأثرت بتقنيات الكتابة الرجالية بصفتها مركز القوة كما استلهم الرجل معايير ومحددات الهوية الأنثوية كما في الكتابة الرجالية الرومانسية والتي وجد الكتاب فيها أنفسهم في مواقع القبول المسبق بشروط النعومة والرقة واللين التي تسمى أنوثة في نمط تمثلاتهم الخيالية عن المرأة والنابع من حس رومانسي عميق بفتنة المرأة والطبيعة في المرحلة التي استخدمت فيها الأنثى ذريعة لتصوير المثال الجمالي للفنان الذي حولها إلى موضوع يهيم في عالمه الرجل .

ـ لقد كتبت المرأة وفق معطيات السائد والمهيمن في محاولة منها لاكتساب قوة داخل الخطاب السائد رغم أن النساء ينطلقن من ذات البيئة الاجتماعية والثقافية التي ينطلق منها الرجال ويتوفرن على ذات الإمكانية الأدبية مع أخذ خصوصية السياق الثقافي والقرب من المعرفة بعين الاعتبار وهذا ما قد يكون متاحا للرجل في المجال العام أكثر مما هو متاح للمرأة كونها ظلت تمثل الخاص، في حين يمثل الرجل العام والممكن، كما أن الذات الفردية تحتفظ بخصوصيتها في التلقي الفكري والثقافي، وفي تلقي مؤثرات البيئة المتعددة .

وظهرت الدعوات صريحة لكتابة تنظر للمرأة من خلال الوعي والمنطق، وهذه المسألة وضعت كتابة المرأة والكتابة عنها أمام مسؤوليات جسيمة أمام الحرية، حيث أن كتابة نزار قباني تمثل مشكلة خطيرة في قضية المرأة ، من خلال الادعاء بأنه يكتب عنها وبلسانها و بوجدانها[1].

ـ إن توجهات الحركة النسوية بعدتها المفاهيمية فكرا وأدبا ونقدا ،تعد توجهات عالمية النزعة تسير نحو عولمة قضايا النساء من مختلف الأوساط والأعمار والحضارات ،أي من مختلف البنى كما تقول جوليا كريستيفا وتحت شعار المرأة العالمية ،وهي تسعى إلى إيجاد نظريتها الخاصة بها ،وإلى استكمال تقنيات منهجها النقدي بشكل مستقل عن مراكز القوى للبحث ضمن

[1] – ينظر إبراهيم خليل ، العلاقة بالذات ، خصوصية الإبداع النسوي ، ص 119.

خطاب مراكز القوى المهيمن والمسيطر في صوره المتعددة السياسية والاقتصادية والاجتماعية عن موقع مؤثر داخل خطاب هذه القوة[1].

إذا كنا قد استندنا في حديثنا عن النقد النسوي إلى مجموعة الأطروحات التي قدمتها النظرية الأدبية في الغرب ، فإن ذلك يعود إلى غياب التنظير النقدي النابع من خصوصيات الثقافة العربية ، وإن كنا نتطلع إلى ايجاد نظرية نقدية نابعة من خصوصية الثقافة العربية.

[1] – ينظر رفيقة ددين ، التقنيات السردية في الرواية النسوية المعاصرة ، أمانة عمان الكبرى ، الأردن ، 2004 ، ص 40.

3- الخطاب النسوي وحركة الواقع العربي المعاصر :

تختلط على كثير من الناس الأسباب التي من أجلها يضع المجتمع المرأة في مرتبة أقل من الرجل ويفرض عليها قيودا لا يفرضها على الرجل، ويحدد لها دورا معينا في الحياة يرتكز أساسا على الخدمة في البيت ورعاية الأطفال ، وقليل جدا من يدرك الأسباب الحقيقية وراء تلك الفروق الضخمة التي يضعها المجتمع بين المرأة والرجل ويدعي أن الطبيعة هي التي وضعتها ويتجاهل أن تلك الفروق من صنع المجتمع.

لقد تعرضت المرأة للكبت والصمت على مر العصور ، وفي مختلف الحضارات والثقافات وإن قراءة التاريخ ودراسة التطورات الاقتصادية والاجتماعية للمجتمعات توصل الباحث إلى أنه بالرغم من اختلاف المناطق والأزمان وأساليب الإنتاج نجد معظم الحضارات خيطا جامعا يقوم على اعتبار جنس الذكر هو الجنس المتميز ، السيد ، المسيطر وعلى تبعية جنس الأنثى للرجل وخضوعها له وقد حددت لها مسبقا الصفات المرغوبة اجتماعيا والتي يجب أن تتحلى بها.

كما واجهت مسيرة المرأة عبر التاريخ الكثير من الصعوبات ،ولم تكن المرأة العربية بأوفر حظ من غيرها حيث أنها بقيت في الكثير من فترات حياتها تدور في فلك الرجل ،وبمجيء الإسلام طرأ تحول جذري في حياة المرأة ،خاصة من خلال مواجهته الصريحة للرق والعبودية ، ودفاعه عن الحرية والمساواة في الإنسانية بين الرجل والمرأة ،وفي العبادات والواجبات الدينية ،وتحريمه وأد البنات ،كما منح المرأة حق الميراث وطلب العلم ، وحق التصرف المالي والاستقلال بذمتها المالية ،وكفل لها جميع حقوقها المدنية ، وغيّر القرآن الكريم موقف العرب من المرأة تغييرا نوعيا بعد أن اعترف بمنزلتها وحقوقها ،وأنزلت الكثير من الآيات نظمت أحكام المرأة والأسرة والعلاقات الاجتماعية.[1]

[1]- ينظر عودات حسين ، المرأة العربية في الدين والمجتمع ، الأهلي للطباعة والنشر ، دمشق ، 1996 ، ص 72.

وفي القرون اللاحقة لصدر الإسلام همش دور المرأة وازداد حصار حقوقها ، وأبعدت عن الحياة العامة واستمر انحطاط حالها وقهرت وظل الأمر كذلك حتى أوائل القرن التاسع عشر بداية حركة النهضة العربية.

أما في الغرب قدمت المرأة بصورة سلبية في الأساطير ، فقد أطلق عليها صفة الشر والشعوذة وفي التاريخ تكاد تكون موجودة وغير مسموعة ، حتى أن بعض الفلاسفة كان لهم موقف عدائي من المرأة ، فأرسطو (322–384 ق.م) كانت نظرته دونية للمرأة ،إذ يرى النساء أقل منزلة من الرجال ،ويمكن اعتبارهن عاهة هن والأطفال ، وأنهن لم يكتمل نموهم العقلي ، لذلك يجب على الرجال تحمل مسؤوليتهن ، ويعقد مقارنة بين النساء والرجال ، ويرى النساء أكثر حسدا وافتراء وأكثر ميلا إلى الكذب.

وفي اللغة كما في التاريخ والأساطير وبعض الأديان تأخذ المرأة المنحى على أنها الجنس الثاني ،فعلي سبيل المثال تستخدم الضمائر والأسماء التي تصف الرجال ويشار بذلك إلى الجنس البشري كاملا وهنا تستثير اللغة لدينا إدراكات معينة لأنها مجنسة وتعتمد الصيغة المذكرة ،وفي الإعلام تظهر المرأة بصورتها النمطية والدراسات الحديثة تفيد بأن النساء أو الإشارة إليهن في وسائل الإعلام أقل من الرجال ،ونلاحظ أن المواضيع الهامة يغطيها الرجال مثلا في برامج التلفزيون ،بينما تعطى النساء البرنامج الأقل أهمية[1].

وترسخت صورة المرأة النمطية من خلال المؤسسات الثقافية والاجتماعية والمدرسة فالمدرسة تساهم في تنشئة الأفراد وفي تعليمهم القيم الاجتماعية السائدة وتساهم في تحديد الدور الاجتماعي للفرد من خلال النماذج التي تقدمها سواء مضمون المناهج والكتب المدرسية أو أسلوب التعليم من خلال النشاطات والألعاب ،حيث تظهر السمات الاجتماعية التي تليق بالذكور كالاستقلال والميل للمنافسة والطموح والميل للمخاطرة والشجاعة والقوة الجسمانية

[1]- Maltin , M the psychology of women, 3rded , New York : HARCOURL-BACE COLLEGE PUBLISHERS p 31-45

والزعامة والسيطرة ،بينما تظهر سمات الإناث كالاتكالية والافتقار إلى المبادرة والضعف والرقة و الوقار[1].

فالأدوار الأنثوية في الكتب المدرسية تقع في غالبيتها في المجال الأسري ،حيث دور الأم الحنونة و والزوجة المطيعة التي ترعى شؤون الأسرة والأطفال بينما ترتكز الأدوار الذكورية في المجال العام فهو القائد والمدير والسياسي والكاتب ورب الأسرة والحكيم.

وتدرس سيمون دي بوفوار بعناية المصير التقليدي للمرأة ،وكيف تتلقى شروط حياتها وتتمرس عليها من خلال عرض مراحل تكوين المرأة ابتداء من الطفولة والمراهقة ،ثم أوضاع المرأة المتزوجة والأم والمومس وصولا إلى سن الشيخوخة ،وتركز الكاتبة على أن أدوار المرأة قد رتبت من أجل استمرار خضوعها ولكن بطريقة مشروعة بحيث تظهر كأنها تلقائية وطبيعية[2].

ويشاركها الرأي الكاتب والناقد نزيه أبو نضال حيث يقول : " تبدأ عملية البرمجة المنظمة للفتاة منذ نعومة أظفارها والقالب الصيني جاهز لا تخرج الفتاة عن حدود مقاسه ،فهناك تقسيم صارم للعمل في إطار الأسرة ، فالكنس والطبخ وصنع القهوة من مهمات البنات ،أما الولد فمع أقرانه في الخارج ،وإذا ما أرادت أخته مشاركته يصفها المحيط العائلي بالتعبير الشائع (حسن صبي) ،وإذا كانت كبيرة واقتربت من أعمال الرجال أو مارست بعض سلوكياتهم فسيقال عنها على الفور (امرأة مسترجلة) ،كما تخضع البنت منذ الصغر لرقابة أخلاقية صارمة ،فصوتها يجب أن يكون خافتا وضحكتها منخفضة وحركتها هادئة ومشيتها متزنة ، ونظرتها منكسة ولباسها محتشما "[3].

وهناك إشكاليات تحد من حرية المرأة هي مؤسسة العائلة والمؤسسة القانونية ومؤسسة العرف والمؤسسة الأخلاقية والحكومية بأجهزتها التنفيذية والتشريعية ومؤسسة الرأي العام إضافة إلى

1- ينظر حداد ياسمين ، الصورة النمطية للجنسين ، مضامينها وأبعادها ، ص7-45.

2 – ينظر سيمون دي بوفوار ، الجنس الآخر ، ص 56.

3 – نزيه أبو نضال، الشرط الاجتماعي وقصور الوعي في الرواية النسوية العربية ، في خصوصية الإبداع ، ص،215.

مجموعة من القيم والمفاهيم وكم هائل من التراث الحضاري بجميع أشكاله ،حيث يختزن في عمقه مفاهيم الرجولة والأنوثة[1].

إذن، والحال كذلك كيف يتسنى للمرأة أن تكسر جدار الصمت بالمحيط بها ؟ خاصة إن كان لديها نية للاقتراب من عالم الرجولة وعالم الكتابة والذي جرى تخويفها منه حسب القانون التاريخي الذي يمنع المرأة من تعلم الكتابة، كما تمثل فيما قاله خير الدين نعمان بن أبي الثناء " الإصابة في منع النساء من الكتابة ":" أما تعليم النساء القراءة والكتابة فأعوذ بالله ،إذ لا أرى شيئا أضر منه بهن ،فإنهن لما كن مجبولات على الغدر كان حصولهن على هذه الملكة أعظم وسائل الشر والفساد ،وأما الكتابة فأول ما تقدر المرأة على تأليف الكلام بها ،فإنه يكون رسالة إلى زيد ورقعة وإلى عمر ،فاللبيب من الرجال يترك زوجته في حالة من الجهل والعمى ،فهو أصلح و أنفع"[2]،وفي ظل هذه الرؤية للمرأة كانت كتابتها بمثابة اقتحام واختراق لعالم التقاليد الذي أرسته السلطة الاجتماعية ،ومن قبلها السلطة القبلية التي لا تقر حرية المرأة في الإفصاح والبوح ومعانقة الهم اليومي.

وفي هذا السياق كتبت فرجينا وولف الكثير عن كتابة النساء ،وتعتقد أن النساء واجهن دائما عوائق اجتماعية واقتصادية تحول دون طموحهن الأدبي ،وتبين وولف أن الفقر أو على الأقل غياب الاستقلال المادي يعوق الإبداع ، فتكشف لنا القيم المادية والمعنوية التي عانت منها المرأة الكاتبة في مراحل شتى وهي عدم القدرة على تلقي القدر المناسب من العلم و قلة الفرص لكسب راتب كاف مشقة الأعمال المنزلية ومتطلبات الأمومة وغيرها من القيود كأن لا تكون لها حجرة خاصة بها [3].

تغير الحال بعدها وتمكنت المرأة من الكتابة ،وكانت قد مرت بمرحلة الحكي ،حسب ما جاء في كتاب" المرأة واللغة" ،يقول عبد الله الغذامي : " إن أبرز صورة ظهرت بها المرأة في زمن

---

[1] – ينظر صالح حمارنة ، غالب هلسا والمرأة ، المجلة الثقافية ، ع29 ، ص130–135.

[2] – علي القريشي ، نص المرأة من الحكاية إلى التأويل ، المدى ، دمشق ، 2000 ، ص 56.

[3]- Woolf Virginia, A room of one’s own, (HARMONDSWORT IH, PENEGUIN, 1945) 1929 , p35.

ما قبل الكتابة (كتابة المرأة) هي صورة شهرزاد بطلة " ألف ليلة وليلة" ،حيث لم تكن تحكي وتتكلم أي تؤلف فحسب ولكنها كانت أيضا تواجه الموت من جهة ،وتدافع عن قيمتها الأخلاقية والمعنوية من جهة أخرى ،كانت تتكلم مرة أخرى لتمارس عليه سلطة اللغة وسلطان النص ،ولم يكن للمرأة في زمن الحكي سوى اللسان وسيلة وأداة اتصال ،بينما كان يستعمل الرجل اللسان للخطابة وللاتصال الجماهيري ،كانت هي تحكي في مجال محدود مؤطر مثل لسان شهرزاد الذي يتجه إلى مستمع محدد ،وهذا هو المجال الأنثوي بحدوده المرسومة والمقررة.

وعندما شاءت المرأة أن تمدَّ يدها إلى القلم ، وتكتب فإنها بهذا تخرج من زمن الحكي وتتحول من كائن مندمج إلى ذات مستقاة تتكلم بضمير الأنا وبالخطاب النهاري المكشوف."[1]

لكن ماذا حدث بعد أن حاولت المرأة الكتابة ،وكيف تمت المجابهة مع المجتمع الذكوري لقد جاء رد الفعل عنيفا وشرسا تقول بنت الشاطئ : "والذي مارس وأد البنات في الجاهلية وفي عصرنا الراهن ظل يمارس الوأد الثقافي ضد الجنس المؤنث ،وأن مؤرخي الأدب قد تعمدوا طمس أدب المرأة العربية في عصورنا الماضية وأنهم قد ألقوا بآثارها في منطقة الظل ومارس عصر التدوين ورجاله بخس النساء حقوقهن فكان عصر الوأد العاطفي والاجتماعي"[2].

ويرى الغذامي أن سبب غياب الأنوثة التام عن كتابة التاريخ هو غيابها عن اللغة وعن كتابة الثقافة فجاء التاريخ مسجلا بقلم الذكر ،أما كورنيليا الخالد فترى " أن تاريخ الأدب العربي كان ومازال تاريخ أدب الرجال تظهر المرأة من خلاله علاقتها بالرجل كملهمة له ونادرا ما تظهر مبدعة بذاتها ،وإذا رجعنا إلى معجم النساء الشاعرات في فترة الجاهلية والإسلام نجد ورود خمس مائة وأربعة من أسماء نسائية لا يعرف إلا بوجود القليل منهن "[3].

وهذا ما تؤكده ناقدة من الغرب بقولها (لقد صنعت النساء تاريخيا بقدر ما صنع الرجال ، لكن تاريخهن لم يسجل ولم ينقل ،وربما كتبت النساء بقدر ما كتب الرجال ، لكن لم يتم الاحتفاظ

-[1]عبد الله الغذامي ، المرأة واللغة ، ص 57.

- [2]عائشة عبد الرحمن ، بنت الشاطئ ، الشاعرة العربية المعاصرة ، ص2 .

-[3]كورنيليا الخالد ، المرأة العربية الإبداع النسائي ، النظريات النسوية ، ص 09.

بكتاباتهن ، وقد خلقت النساء دون شك من المعاني بقدر ما خلق الرجال ، لكن هذه المعاني لم يكتب لها الحياة، حين ناقضت المعاني النسائية المعاني الذكورية ولم يتم الاحتفاظ بها ،وبينما ورثنا المعاني المتراكمة للتجربة الذكورية ،فإن معاني جداتنا غالبا ما اختفت عن وجه الأرض"[1].

هذا يظهر أن الحال لم يكن مختلفا بالنسبة للكاتبات في الغرب ، تقول "أليسا أو سترايكر" "A.ostrike"إن الإحساس بالرهبة والخوف يتحكم في أرواح الكاتبات الإنجليزيات وتتسم كتاباتهن بالجبن والتكتم وتؤكد أن هذا دفع الكاتبات لاستعارة أسماء مذكرة مثل جورج اليوت والأخوات برونتي والتي ظلت لفترة طويلة تكتب تحت اسم رجل ، لأن المجتمع غير مقتنع بإبداعها كامرأة كاتبة"[2].

بعد مراجعة الواقع الاجتماعي وسلسلة الكوابح الاجتماعية التي فرضت على المرأة ،نفهم حاجتها الملحة لرفض هذا الواقع والحاجة إلى التعبير والحلم بمستقبل أفضل .

خرجت المرأة بعدها للعمل وأصبحت منتجة وصارت عضوا فعّالا في المجتمع ،وأصبح لها شأنها في الحياة وهيأت الأسباب الكثيرة للمرأة العربية أن تعي دورها في المجتمع بما تلقته على مقاعد الدراسة وبما قرأته من كتب وبما وصلها من أفكار من الغرب ،فثارت اجتماعيا وبدأت ترفض العادات والتقاليد والزواج التقليدي واتجهت للعمل والاستقلال المادي وثارت اقتصاديا وانتقلت من العمل في الميادين الهامشية كالأعمال الكتابية والخدمات وصارت طبيبة ومعلمة وصيدلانية .. ولكنها ظلت داخل مجتمع يفضل عمل المرأة ضمن المجال التقليدي المحدود فانقادت كثيرا للعادات والتقاليد وتمردت أخريات.

إن التطور الذي حدث في الحياة السياسية والاجتماعية وما رافقه من تطور في الحياة التعليمية والثقافية ومحاولة التمرد على الأوضاع التقليدية السائدة قد انعكس في الإنتاج الأدبي والثقافي للمرأة وظهرت آثار ذلك التطور على الأدب النسوي شعرا ونثرا.

1- Spender DALES , MAN MADE LANGUAGE , PANDORA PRESS , LONDON 1980 , p 53

2-OStrike ALICIA , writing LIKE A WOMAN , university of Michigan press ANNARBOR , 1991 , p 11

وحاولت المرأة الكاتبة البحث في تحرر الأنثى ،وحسمت تصورها عن مفهوم حرية المرأة عبر نماذج نسوية متعددة ،حاولت من خلالهن الإشارة إلى الطريق الموصلة إلى هذه الحرية " إن الكتابة عند المرأة المثقفة عامل رئيس في جعلها أكثر تحررا من النساء الأخريات ،فهي عن طريق الكتابة امتلكت قوة التعبير عن نفسها بحرية نسبية ،كما قدمت رؤية للرجل والحياة والكون ،رؤية مشبعة بالتوق إلى الحرية الكاملة والثقة بالمرأة وتصرفاتها وبناء عالمها الاجتماعي المتعادل مع الرجل .. ساعية من خلال ذلك إنهاء سطوة تاريخ مديد من الوصاية والأبوية والسلطوية "[1].

إلا أن مفهوم حرية المرأة كثيرا ما بدا – حسب طرح الكاتبة العربية – ضبابيا " فكثيرا ما يتم طرح واقع مترد يقتضي الرفض والتجاوز ،فتسارع الكاتبة إلى تقديم بدائل ما تلبث أن تثبت أنها غير مقنعة ومن هنا تبادر هذه الكاتبة إلى التخلي عن مطالبها ومشاريعها البديلة بعد تجربة حافلة بالفشل "[2] ، ونحن هنا نتحدث عن كاتبات الخمسينات وحتى منتصف الستينات.

كما قدمت الكاتبات أنماطا وصورا نسائية لم توجد في رواية الرجال ،فهزت الذائقة الأدبية التي احتجت على غلبة موضوع المرأة في روايتها فوجهت لها تهمة تضخم الذات والفردية وأثارت ضدها الفئات الاجتماعية التي احتجت على نمط البطلة المتمردة أو الخارجة على الأعراف ، أو على توظيف عنصر الشتائم في النص الروائي ،فوجهت لها تهمة الإباحية واللاأخلاقية .

كما كان خطاب المرأة في الرواية النسوية جزءا من الخطاب العام والذي مال في أغلبه إلى رصد التشويه والخلل الماثل في بنية المجتمع ،وإضاءة ملامح اغتراب الذات الأنثوية بخاصة – في هذا المجتمع – وبذلك اتسقت اهتمامات الرواية النسوية وانشغالاتها مع الطابع

---

[1] – عبد الله الغذامي ، المرأة واللغة ، ص 190

[2] – إيمان القاضي ، الرواية النسوية في بلاد الشام ، ص 40.

الأساسي الذي ميز الرواية العربية – في مجملها – كرواية اعتراض وانتقاد ، وإعادة قراءة لتراجع الذات ،واستنهاض لقواها الفاعلة ،وذاكرتها الحضارية[1].

أما فيما يتعلق بمسيرة الكتابة الروائية النسائية العربية ،فالملاحظ أنها استمرت محافظة على أسلوبية الروايات التاريخية التعليمية حتى فترة متأخرة من منتصف القرن العشرين ،ولم تبدأ مساهمتها في الرواية الرومانسية إلا بحلول الخمسينات ،وهي فترة شهدت تنوعا بين الرواية الرومانسية الاجتماعية والرواية الوجودية ، في حين كانت رواية الكاتب الرجل قد قدمت تيارات متنوعة من الرومانسية والواقعية ،الأمر الذي عكس تباينا بين المسيرتين.

وقد تميزت الرواية الرومانسية التي كتبتها المرأة خاصة ،بضعف واضح في بينتها الفنية فغالبا ما اعتمدت المبالغات والمصادفات لصنع الحدث الروائي وتطويره ،وانتهت نهاية سعيدة بالنسبة للبطلة التي اختارت ما يمليه عليها حس الواجب الاجتماعي ،فضحت من أجل الآخرين في سبيل إسعادهم أو من أجل ما تصورت أنه الواجب.

كما انشق عن الرواية الرومانسية الاجتماعية اتجاه ثوري يختلف عن الاتجاه الأول المسالم في كونه قدم صورة للمرأة الثائرة والغاضبة على أوضاعها، الرافضة للزيف الاجتماعي الراغبة في تحقيق توازن جديد لا يقمع حريتها، فتنجح أو تخيب.

أما بطلات الرواية الوجودية يفصحن أكثر من غيرهن عن النموذج الغاضب اللامنتمي ويشاركن مع البطلات الأخريات في أن رفضهن وغضبهن ليس ضد رجل بعينه ، وإنما ضد صيغ اجتماعية تخلق أنماطا من العلاقات تثقل الروح المتطلعة للحرية وتخنقها ،لتظهر بعدها الرواية الواقعية التسجيلية والنقدية ذات الملامح الاشتراكية [2].

أما في عقد التسعينات قدمت الروايات النسائية نماذج عديدة للرواية الحديثة ،وإن استمرت التيارات السابقة بتنوعها، وقد سعت هذه الروايات الجديدة للتعبير عن العلاقات الاجتماعية القائمة والإسهام في خلق علاقات جديدة كونها تصدر عن وعي جمالي ، يتخطى حدود الوعي

[1] – ينظر المرجع السابق، ص 154.

[2] – ينظر المرجع نفسه ،ص 22 ـ26.

السائد ويتجاوزه إلى آفاق جديدة ، " لهذا فإن مهمة الرواية الحديثة ليست في خطابها الوعظي والإرشادي والتعليمي بل في تمثلها وتجسيدها رؤية فنية كاشفة لعلاقات خفية ،ومن خلال هذا الكشف الجديد تتولد المتعة والتشويق والجاذبية كما أنها تهتم بالثابت والباطن والجوهري أكثر من اهتمامها بالمؤقت والعرضي والطارئ والسطحي والهامشي"[1].

لقد حاولت بعض الكاتبات الانطلاق من المفاهيم الإنسانية بغض النظر عن جنسها ، فإذا كانت إنسانية المرأة تقتضي أن تتعلم وتبني الوطن ، فعليها أن تفعل ذلك دون التنكر للأنوثة وللإنجاب ،لأنهما ركنان هامان في تكوين المرأة لا يتعارضان ـ من حيث المبدأ ـ مع الأركان الأخرى ، بل يتماشيان ويندمجان معا.

فالمشكلة لا تكمن في الأنوثة ،بل بنظم اجتماعية واقتصادية سائدة ، فعلى المرأة المثقفة أن تمتلك وعيا وإدراكا عميقين للتأثير في بنات جنسها ،وانتشالهن من بئر العدم الذي يغرقن فيه وهذا لا يتم بالازدراء والاستخفاف والتعالي ووضع الحواجز ،بل بالتفهم والاستيعاب والاقتراب منهن لإنجاز التأثير الذي لن يكون سريعا "فالتطور بطيء الإيقاع ضمن شروط مجتمع متخلف يتمسك بالتقاليد تمسكا يفوق تمسكه بالدين."[2]

ومع مرور الزمن و تراكم التجربة ومع المتغيرات ،بدأت الرواية النسوية تقترب في معالجتها لموضوع المرأة من ردم ثنائية الرجل والمرأة، وأخذت تنظر نظرة أكثر شمولية وهدوء ونضجا تربط حرية المرأة بحرية أوسع وأشمل وهي حرية المجتمع ،كما في روايات سحر خليفة على سبيل المثال ،وأخذنا نلتقي بأعمال نسوية تخلت عن ضبابية الرؤية لحرية المرأة ،فطرحت رؤية صحيحة معافاة ترى العمل حجر الزاوية في حياة المرأة لا يمكن التخلي عنه أيا كان السبب.

إن هذا التطور في مفهوم حرية المرأة وربطها بحرية المجتمع ،بالإضافة إلى استيعاب الوضع العام الذي تعيشه المرأة يجعلان الدارس يعيد النظر بصحة النقد الموجه للرواية النسوية ويبين عدم ربط ظاهرة الأعمال الروائية النسوية بالمجتمع الذي نشأت فيه ،فقد قيل :"العالم هو

---

1 – شكري عزيز الماضي ، الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين ،. ص35.

2 – جورج طرابيشي ،الأدب من الداخل،ص35.

المحور فيما يمكن أن نسميه رواية الرجال أما في الرواية النسائية فالمحور هو الذات ،ولهذا كانت قوة البناء هي المطلب الفني الأول في رواية يكتبها رجل أما الرواية التي تكتبها امرأة فتستمد جماليتها في المقام الأول من غنى العواطف وزخم الأحاسيس."[1]

وقد وجه شبيه هذا النقد إلى الرواية النسوية في أوربا أمريكا ،فقد قيل إن الرواية النسوية "محدودة منذ نشأتها فهي تنغلق على المشاكل الشخصية"[2]،فالرجال يكتبون عن الاغتراب بينما تكتب النساء عن العلاقات وكتابتهن صغيرة ذاتية وشخصية عاجزة عن الارتباط بالآخر.

وإذا كان الرواية النسوية الأوروبية قد أثبتت عكس هذه الرؤية واستطاعت مجاراة الكاتب الرجل في تطرقها لجميع المواضيع التي ترتبط بالمجتمع ،كذلك الكاتبة العربية اتسعت دائرة معرفتها عن ذي قبل ،فلم تعد ملتصقة بالذات فقط بل انفتحت على العالم الكبير، تحاوره وتعيش منصهرة في بوتقته ،محترقة في آلامه ومشاركة في صياغة حاضره .

لقد استجابت الروائية العربية للمنعطفات الهامة في الواقع العربي، ولمتغيراته السريعة فالتحمت به وخرجت من التقوقع داخل الذات النسوية ،وبدأت الرواية تتجه نحو النضج الفكري والفني ،مما حدا بالنقد إلى تغيير بعض زوايا رؤيته للرواية النسوية ،فقد أشار سيد حامد النساج إلى أن المرأة الكاتبة انطلقت تعبر عن موقفها مع أحداث الحياة التي تجري من حولها ،ولم تعد منكفئة على همومها الخاصة .[3]

وقبله بسنوات تحدث شكري عياد عن جيل الكاتبات الشابات فقال: "إن إنتاجهن في جملته نتاج عربي أصيل ينتمي إلى مزاجنا وتاريخنا وظروفنا الاجتماعية الخاصة ،إنه تعبير عن الفتاة العربية التي بدأت تعيش منذ بضع سنوات فقط في ظروف تكاد تشبه الظروف التي يعيش فيها الفتى ،فهي تتعلم لتعمل ،وتعمل لتعيش ،وتصبر على شظف الحياة ،وتحلم بالمستقبل كما يصبر الفتى ويحلم ...وهذا الجيل الجديد من الفتيات يسير نحو النضج في فترة تتغير فيها

1 - المرجع السابق ،ص 36.
2 - كارمن البستاني الرواية النسوية الفرنسية، الفكر العربي المعاصر،بيروت،ع1985،34،ص124.
3- سيد حامد النساج، بانوراما الرواية العربية الحديثة، ص 85.

معالم المجتمع القديم كله ،وينظر الناس جميعا رجالا ونساء،شيبا وشبابا ينظرون إلى المستقبل في لهفة وترقب.."[1]

إذا لقد بدأت الرواية النسوية بعد النكسة وخاصة في السبعينات وما تلاها ،تتخفف من عبء الأنا وبدأت بعض الأعمال تنال اعتراف النقاد وتقديرهم ،صحيح أن الموضوع الرئيسي مازال المرأة ،إلا أن الكاتبة لم تعد تطلق احتجاجها صرخات حادة، وتتخذ موقفا متشنجا بل اتجهت إلى تحليل الواقع الذي يعيش فيه كل من المرأة والرجل ،وربطت همومها الفردية بالهموم العامة دون أن تنسى اضطهاد الرجل لها ومطالبتها إياه بالاعتراف بإنسانيتها وحقوقها.

لاشك أن الساحة الروائية العربية تحتل بعض أركانها كاتبات متميزات استطعن أن يقدمن إضافات هامة إلى الرواية العربية ،أديبات امتلكن الموهبة والثقافة والجرأة والصبر والرغبة الصادقة الجادة والمخلصة في إنتاج أدب يلتحم بالواقع ،يقدح شرارته ويُشعله ثورة ،دون أن يتحول إلى رماد ،بل إلى شعلة مضيئة تنير الدرب وتمتع الفكر وتسعد الروح ،أديبات امتلكن النضج وسعين إليه ،فاكتوت نفوسهن في سبيله وأحرقن صفحات كثيرة في التدريب والممارسة وقول ما يفيض به الفكر وتطفح به النفس، هؤلاء الأديبات كأحلام مستغانمي وسحر خليفة وحنان الشيخ وحميدة نعنع وخناثة بنونة.. وغيرهن قدمن أعمالا أصيلة ترقى إلى مستوى الأدب الرفيع ،هذا الأدب الذي لا يصح أن نلحق به تسمية تميزه بجنس من كتبه بل بالحامل الفكري والفني له.

إن النضج الفني والفكري متلازمان في أي عمل فني ،فلا يأتي أحدهما دون الآخر، وهذا ما نلمسه في الروايات النسوية ،فهناك نسبة ضئيلة من الروايات تعاني من الضعف الفكري وأحادية الرؤية وضبابيتها ،إن لم نقل غيابها في بعض الأحيان وبالتالي تعاني الضعف الفني هذا الضعف نلقاه في رسم الشخصيات وتصوير البيئة واللغة والحوار وهناك أعمال كثيرة من الصعب أن نطلق عليها اسم رواية إن زناها بميزان النقد الروائي ،ولكنها تبقى محاولات روائية على النقد أن يشجعها .

1- شكري عياد ،تجارب في النقد والأدب ،دار الكتاب العربي، القاهرة ،ط ،1967 ،ص 272.

فإذا ما وجهنا النظر مثلا في الرواية النسوية الخليجية ،فسنرى أن معظم الروايات مازالت تعاني من العثرات ومازلنا نلتقي فيها بالافتعال ، والمغامرات والصدف والمبالغات والضعف اللغوي ومخاطبة القارئ وتوجيهه للانتقال من حدث إلى آخر لضعف الروابط والأحداث ،وهذا يرجع إلى الواقع الذي تعيشه الأديبات وما يميزه من شدة وصرامة وحجر على كتابات وإبداع المرأة ،وكل ذلك لا يساعد الكاتبة على الاطلاع على الجديد ولا على الإبداع والابتكار إلا من كان لها الحظ وخرجت من هذا المجتمع ودرست بالخارج واطلعت على آداب الأمم الأخرى .

وما نخلص إليه مما تقدم في هذا العنصر أن الرواية النسوية العربية ،بعد مرحلة البدايات الأولى في نهاية القرن الماضي وبداية القرن الحالي ، عانت ما يقرب من نصف قرن من صعوبات جمة ومتنوعة المصادر ،وقد حملت أول ما حملته هَم المرأة وطالبت بحريتها في ظل واقع متسلط ، وبعد النكسة وبالتحديد في السبعينات انفتحت على المجتمع العربي بغنى مشاكله وتعقدها وتشابكها وحملت الهم الوطني ،وبدت بعض الروايات ناضجة فنيا وشاركت مشاركة نشطة في تحديث الرواية العربية ووضعها في قالب فني يستجيب لمنجزات الرواية الحديثة دون أن تنقطع عن الواقع العربي الذي هو المشروع الأول لكل كتابة جادة.

لقد حاولت الرواية النسوية تصوير المسكوت عنه في البنى المجتمعية ، وكشف زيفه وتضليله متباينة – هذه الروايات – في طرائق معالجتها الفنية لهذه المفترضات في الرواية الحديثة من تجربة إلى أخرى وهذا ما ستسعى الدراسة إلى تجليته في فصول لاحقة.

الفصـل الثـاني

المرأة الكاتبة بين سلطة الواقع وسلطة التخييل

1.رواية المرأة...بين سلطة الواقع وسلطة التخييل.

2.الإبداع النسوي بين الهيمنة الذكورية..وكثافة الوعي.

3.استراتيجية التمرد في الرواية النسائية العربية.

1- رواية المرأة.... بين سلطة الواقع وسلطة التخييل:

إن الأدب من حيث هو مادة لغوية كما تقول يمنى العيد، لا يطابق الواقع المادي ولا يحاكيه بل يفارقه وحركة المفارقة "هي حركة نمو وتطور لا توازي الواقع فتحلق فوقه كالظل يواكب صاحبه بل تنهض على حد صراعي، هو حد التناقضات يخترق هذا الحد مختلف مستويات البنيات الاجتماعية وعليه يولد التعبير "[1].

وبما أن الرواية تعد من الأجناس الأدبية الحديثة ،لا يمكننا قراءتها بوصفها كتاب تاريخ أو فلسفة أو كتاب علم نفس يحلل الشخصية ويسبر أغوارها ،كما لا يمكن قراءة الرواية وكأنها بحث اجتماعي يدرس المشكلة الاجتماعية ،ويرصد أبعادها وتغلغلها في بنية المجتمع فيضع لها الحلول والتوصيات.

إن الرواية –والأدب بشكل عام– تقدم لنا كل هذا ،ورغم ذلك لا يمكن مساءلة الرواية عن مدى واقعية الحدث، أو مدى توافقه مع المذاهب الفلسفية والاتجاهات النفسية ،كما أنها لا تحاسب وفق مؤشرات اجتماعية ،لأنها لا تعمل طبقا لمعاييرها ،ولا ترجو أهدافا كأهدافها قد تشابهها لكنها لا تطابقها.

كما لا يمكن الجزم لماذا يكتب الأديب/الكاتب ،لأنه تساؤل يتضمن عدة إشكاليات ،ويختلف باختلاف المنظور الذي ينظر به الأديب ،الذي يتعدد بتعدد الكتاب ،ولا يمكن الجزم أيضا لماذا يقرأ القارئ الأدب أو ما يبحث عنه هذا المتلقي وهو يقرأ الأدب، إن ذلك رهن أيضا بالقارئ نفسه ونوعه.

إن بناء العالم الروائي الذي يستند إلى مرجعيات مشتركة بين الكاتب والقارئ والذي يتميز بالتعقيد الفني والتداخل والغموض، يدفع القارئ إلى التورط معرفيا في النص، كما يجعله مشاركا في النص وتشكيله بل إن القارئ نفسه يتكون عبر النص ،ويعيد إنتاج ذاته ورؤاه ،كما يعيد الكاتب إنتاج الواقع ويقدمه إلى القارئ على النحو الذي يجد نفسه متورطا فيه.

---

[1] – يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص163.

هذه العلاقة الجدلية والإشكالية هي التي تحكم العلاقة بين الكاتب كمنتج للنص ،وبين النص كرؤية لأنفسنا وللواقع والقارئ كمشارك ومتلق للنص ،وهذه العلاقة لا تنشأ بمعزل عن ثقافة المجتمع وتاريخه الذي يضم هذا الثالوث، فالنص يأتي نتاجا طبيعيا لثقافته ولكنه ليس بالضرورة أن يكون مرآة تعكس الواقع الثقافي والاجتماعي فلابد أن يتمتع النص بالاختلاف وأن يقدم عبر رُؤيته تميزه عن أي نوع آخر من الكتابة.

لقد عالجت معظم النصوص النسائية ثقافة وواقع مجتمعها الذي تنتمي إليه، ورغم تشابه بعض الموضوعات إلا أن كلا منها عبر عن رؤية وخطاب مختلفين ، ففي الأدب " لا نكون أبدا إزاء أحداث أو وقائع خام وإنما إزاء أحداث تقدم لنا على نحو معين ، فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتين متمايزتين "[1].

لقد ألحت موضوعات معينة أكثر من غيرها في الخطاب الروائي النسوي أو شكلت هذه الموضوعات هاجسا للكاتبات ،كما يمكن ملاحظة بعض الموتيفات التي تتكرر وتؤكد حضورها في هذه الأعمال على الرغم من الإشارات العابرة لها في النصوص.

إن الإلحاح على موضوعات بعينها تتمحور حول قضايا المرأة الأصيلة التي تتعلق بها ككينونة ووجود هي ما يقلق هذه النصوص وهو ما يحرك ما كان ساكنا ،مع اختلاف درجة الحركة أو سكونها بين الروايات وهي موضوعات تعبر عن واقع المرأة الاجتماعي والثقافي والإرث الحضاري الذي تتحمل تبعات سلطاته بمختلف أشكالها ،سواء كانت سلطة الثقافة/المجتمع أو سلطة الدين أو سلطة الرجل التي تمارس ضد المرأة ، وهذا ما سنشير إليه في فصول لاحقة.

وتعتبر قضية المرأة وصورتها وعلاقتها بالرجل من جهة ،وعلاقتها بالمجتمع من جهة أخرى هي القضية التي تشكل هاجسا لأغلب الروايات ،وعبرها يتم طرح قضايا أخرى تتعلق بالمجتمع أو الإشارة إلى مشكلات تحتاج إلى إعادة نظر أو بالنسبة إلى روايات أخرى تحتاج إلى حل .

[1] – تودوروف، تزفيتان، الشعرية ،تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،ط2، 1996،ص51.

كما يتنوع أسلوب تناول هذه الموضوعات وطريقة التعبير عنها ، ذلك أن الخطاب الروائي يكمن في أنه "شكل من أشكال التعبير الذي يبرز من خلاله الاختلاف ،فقد تكون المادة الحكائية واحدة لكننا عندما نقدمها لكتاب عديدين نجد كل واحد منهم يقدمها لنا بواسطة خطاب معين ،سواء داخل النوع الأدبي الواحد أو ضمن أنواع متعددة"[(1)].

وهذا الاختلاف يأتي نتيجة لاختلاف النظرة إلى المجتمع، رغم تشابه الظروف الثقافية والتاريخية ، وتختلف هذه النظرة إما باختلاف الموقع الذي يرى منه الكاتب أو باختلاف السياق الزمني الذي يعيشه ، ففي الأدب يتغير تمثل المكان مع الزمان.

ومن القضايا الأخرى التي لا تخلو منها أي رواية نسوية تقريبا أو أي جنس أدبي آخر، هي النظرة الدونية للمرأة التي ألحقت بها منذ بداية الخليقة ،وهذا الموضوع تناولته قديما الأساطير في الغرب والشعراء العرب في الجاهلية ، فالمعروف أن كل الأديان السماوية لم يكن فيها أية صياغات تجسد دونية المرأة ،أو تساوي بينها وبين الشيطان ،أو تَعُدُها مخلوقا مختلفا عن الرجل من حيث الحقوق والواجبات الشرعية لذلك يتفق كثير من الباحثين على أن أصول الأديان السماوية أعطت المرأة الكثير من حقوقها المستلبة ، والإسلام في أصوله لم يقلل من قيمة المرأة ،ولكن أدبيات الأديان وتفسيراتها، وتحريفاتها التي عمت فيما بعد هي التي أعادت إلي الحياة الاجتماعية والدينية استلاب المرأة كما كان حالها في الأساطير والخرافات بل ربما إلى الأسوأ أحيانا من السياق الذي كرسته مجتمعات الظلام والجاهلية.[2]

فعلى الرغم من كون الأديان جاءت فيما يتعلق بالمرأة لتصحيح المسارات الأسطورية المختلفة التي جسدت دونية المرأة إلا أن ما شاع في الأعراف والأدبيات ،وما ساهم به الوضع الاجتماعي للمرأة ،أدى إلى أن تبقى صورة المرأة النمطية السلبية متجذرة في الوعي الذكوري ومن الأمثلة على ذلك أَن نَجِدَ بعض الروايات التراثية الأسطورية في الغرب تتمسك بتحميل المرأة العبء في وضع الرجل في دائرة الشقاء من خلال أسطورة المرأة الأولى مع الشيطان

[1] – سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي،ص382.

[2] – ينظر مي غضوب، المرأة العربية وذكورية الأصالة، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط 1991،ص11.

الذي أغراها، فأكلت وأطعمت زوجها وخرجا من الجنة ،وفي أن آدم لم يغو، لكن المرأة أغويت فحصل العقاب[1] ، وفي هذه الروايات لم تكن المرأة ـ بعد غوايتها و خداعها للرجل وجره إلى الغواية ـ إلا المسؤولة عن دخول الخطيئة إلى العالم ولذلك عليها أن تكون تابعة للرجل.

أما المسار الديني لروايتي الخلق والخروج من الجنة في الرواية الإسلامية ،فهو أن الله سبحانه وتعالى خلق الرجل والمرأة من نفس واحدة ولم تفرق آيات الخلق بين الجنسين، بل وأكدت على التساوي في الخلق من نفس واحدة بين الرجل والمرأة ،والآيات القرآنية صريحة في جعل آدم عليه السلام وزوجته هما معا السبب في الغواية والخروج من الجنة ،فهما معا في المعصية ،ومن ذلك قول العزيز الحكيم (هُوَ الذِّي خَلَقَكُم مِن نَفسٍ وَاحِدَةٍ وَجَعَلَ منها زَوجَهَا لِيَسكُنَ إِلَيهَا.)الأعراف الآية 189 ،وقوله تعالى(يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكَم الذِّي خَلَقَكُم مِن نَفسٍ وَاحِدَة وَخَلَقَ مِنهَا زَوجَهَا وَبَثَّ مِنهُمَا رِجَالاً كَثِيرَا وَنِسَاءَ.) النساء الآية 01 ، وقوله سبحانه (فَوَسوَسَ لَهُمَا الشَّيطَانُ لِيُبدِيَ لَهُمَا مَا وُرِيَ عَنهُمَا مِن سَوءَاتِهِمَا وَقَالَ مَا نَهَاكُمَا رَبُّكُمَا عَن هَذِه الشّجَرَةِ إِلاّ أَن تَكُونَا مَلَكَينِ أَو تَكُونَا مِنَ الخَالِدِينَ.) الأعراف (20).

وفي مقابل الصورة الشريرة الدونية التي رسمت للمرأة في الأساطير والواقع، فإن الإحساس بأهمية وجودها في الكون والحياة جاءت على ألسنة الشعراء والمتصوفة والفلاسفة ،مما أكد كونها طرفا جوهريا في العلاقات الاجتماعية لا غنى عنها كأساس من أسس تكوين الحياة.

ومن يتتبع الأساطير الغربية . وهي جزء من الأدب العالمي . يجد فيها هيمنة فعلية لأفكار إله الحب (آيروس) على الآلهة والبشر معا وعلى كل زوجين ذكر وأنثى في الطبيعة فآيروس إله الحب حَوَّل الأرض من صحراء مقفرة إلى غابة جميلة مليئة بالخضرة والمخلوقات المختلفة المتحابة [2].

وتحاول الأساطير ،أيضا في هذا الفضاء العاطفي ،وصف الذكورة والأنوثة من خلال العلاقة العاطفية السائدة بينهما ،فقد رأت إحدى الأساطير اليونانية أن الإنسان الأول تكَوَّن من

[1] – ينظر حسين مناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع،ص27.

[2] –دريني خشبة، أساطير الحب والجمال، المؤسسة الجامعية ،بيروت ،1998،ص24.

عنصري الذكورة والأنوثة ثم شُطر إلى شطري الذكر والأنثى ،فأصبح كل شطر منه يهيم بالآخر، وهذا الهيام إعادة للاتحاد الفطري بينهما.[1]

وفي الشعر العربي القديم حظيت المرأة برمزية شاعرية لمغازلة المجهول الغائب في مقدمات غزلية أو طللية جاءت ضرورة لا غنى عنها في تحقيق فاعلية التلقي للقصيدة التي اتخذت من المرأة والأطلال مادة للتشويق والإثارة من جهة ،"وفي الوقت نفسه لا مانع أن تفسر الأطلال وغياب المرأة بوصفهما رمزا للموت والفناء من جهة ثانية، وعلى هذا الأساس غدت المرأة في حياة العربي هي الشمس رمز الإشراق والغياب معا."[2]

وقد احتفلت القصيدة العربية بالمرأة كموضوع رئيسي من خلال ما سمي الغزل أو النسيب إلى حد تغدو المرأة بالنسبة للشعراء الوحي الذي يلقي في خلد الأدباء والشعراء صورا منتزعة من رؤى الأحلام، يبعثها في أفئدتهم نسيما عليلا وفكرا رائعا..ولحنا سماويا يتذوقه القارئ.[3]

لقد كانت القبيلة قديما تفرض على الشاعر . وهو لسان حال قومه . التغني بقيم المرأة الأنثى المرغوبة كحلم أسطوري محجوب بين ستائر القبائل الأخرى المعادية ،وهو حلم ممكن التحقق عن طريق السبي لكن القيم الأبوية كانت تخلق القيود المركبة إلى درجة وأد المرأة حتى لا تكون سبية .[4]

بعد العصر الجاهلي تعددت صور المرأة في قصائد الغزل العربية ،فكانت الصورة الحسية وتعددية درجاتها التي تصل أحيانا إلى الفحش ،والصورة العذرية العفيفة ،والصورة الصوفية التي تتخذ من المرأة وسيلة وجسرا للتعبير عن الجمال الكلي في الكون والطبيعة .

وتبقى المرأة مهما تنوعت في صورها في الشعر العربي عموما ،هي غير المرأة في حقيقتها المألوفة في الحياة بكدها وشقائها وعذاباتها ووأدها ،فقد اهتم الشعراء بتصوير الجانب الحسي

[1] – محمد غنيمي هلال، الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، دار نهضة مصر، القاهرة ،1976،ص201.

[2] – أحمد اسماعيل النعيمي، الأسطورة في الشعر العربي، سينا للنشر،القاهرة،ط1995،ص264.

[3] – محمد بدر معبدي، أدب النساء في الجاهلية والاسلام،،دار العلوم العربية، بيروت،1992،ص9.

[4] – ينظر حسين مناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع،ص42.

منها في الأغلب ،واستمرت الحال إلى أن جاءت قصيدة الحداثة المعاصرة التي أنتجت تعددية المستويات في بناء القصيدة من خلال شخصية المرأة، إذ تُفهم المرأة جسدا أنثويا في مستوى من مستويات القصيدة ،وأيضا رمزا لعلاقات الشاعر المثقف بأشياء كثيرة وخاصة في فضاء السياسة والصراعات الطبقية في مستوى آخر ،ومعنى هذا أن وضع المرأة في الواقع المعاصر لم يكن بأفضل حال مما كان في التراث ،إذ المسافة كبيرة بين حضور المرأة الجسد /الشيء /المتعة في الشعر ،وبين غيابها بوصفها إنسانا في القصيدة العربية على طول تاريخها ،حيث استقرت صورتها جسدا ،وأُمًا حكيمة ،وامرأة دونية مقهورة ،هذه المشكلة في رأي الناقد كمال مغيث تعود إلى أن الرجل يحي مقهورا ،خاضعا مسيطرا ،يقهره المجتمع ،ويُخضعه ويئد أحلامه فيتولى هو بدوره قهر المرأة و إخضاعها ووأد أحلامها، والمرأة عندما تكون عذراء مالكة لإرادتها وحرية اتخاذ قرارها تجاه الآخر غير المحرم تصبح في وضع القاهر له، وهذا ما يفسر الهالة الوصفية والجمالية للمرأة الحبيبة، فتكون شبه إلهة ونموذجا للجمال والكمال.. ،والرجل مقابلها مسلوب الإرادة ،واهن القدرة...، وما إن تدخل في قفص الزواج ، وتفقد حريتها وقرارها حتى تتحول فورا إلى وضع المقهور، ولن تجد لها أثرا يذكر في الشعر.[1]

يعد خطاب الغزل هو الخطاب الأكثر رواجا لدى عموم المتلقين العاديين ،وتعد الثقافة الشعرية الغزلية بمجملها من أبرز الخلفيات التي رسمت صورة المرأة الجسد في إطارها غير الواقعي ،حتى ارتبط الشعر بين العامة بالنساء الجميلات ،لذلك كانت مدارس امرؤ القيس وعمر بن أبي ربيعة ،ومجنون ليلى وأبي نواس ...في الماضي ،ومدرسة نزار قباني في الشعر الحديث من أكثر المدارس الشعرية رواجا.

كما قدم السرد في العصر الحديث . ممثلا في القصص والحكايات الشعبية والأخبار والروايات والمسرحيات . المرأة بأنماط متعددة فيها تعددية الواقع نفسه ،وخاصة على مستوى العلاقات الاجتماعية الثنائية بين الرجل والمرأة ،إضافة إلى أن السرديات أخذت منحى آخر

1 ـ ينظر كمال حامد مغيث، علاقة الرجل بالمرأة وسيكولوجية الإنسان المقهور، دار العلوم، بيروت،2000،ص115 و128.

غير موجود في الشعر وهو منحى التأثر بالأساطير والخرافات في رسم موضوع المرأة وتشبيهها بالأفعى والشيطان والذئب وكل ما يفضي إلى الخيانة والشر ..مع استمرار تناول السرديات للصور الجمالية أو القدسية الموجودة في الشعر عن المرأة وبشكل عام بقيت العلاقة وثيقة بين السرديات الحديثة والحكايات والسير الشعبية فتنوعت علاقة الرجل بالمرأة في الكتابات السردية المعاصرة ضمن سياقات التفكيك والامتلاك والحنان والعطف والانبهار والاندهاش والسخرية والتهكم [1]،وأصبحت الرواية العربية أكثر الأجناس احتفاء بالمرأة في العصر الحديث خاصة أن الكتابة السردية عموما انفتحت شعوريا ولا شعوريا من خلال تعددية أصواتها وحواريتها اللغوية على الأزمنة الماضية والحاضرة والمستقبلية في رسمها للعلاقات الحياتية المتنوعة العاطفية والثقافية والاجتماعية ..بكل إشكالياتها بين الرجل والمرأة .

وقد تبنت الرواية النسوية موضوع المرأة ،وجعلته موضوع اهتمامها ، رافضة الخلفيات الثقافية الذكورية الأسطورية والتاريخية والإبداعية التي همشت دور المرأة ،واضطهدتها وقد اتخذت الكاتبة لنفسها في ممارسة الكتابة الأدبية المعاصرة أسلوب إبداعي ،على نحو إنتاج كتابة نسوية متعددة الأجناس والموضوعات، تسعى إلى أن تكون متمردة على الرؤى الذكورية وهيمنتهم على العالم، وعلى أساليبهم المألوفة والمهيمنة في كتابتهم ،كما اعتمدت الكاتبة أسلوب نقدي متنوع ومتعدد فيه دعوة إلى إعادة قراءة كتابة المرأة التراثية والمعاصرة بشكل خاص ،والثقافة بوجه عام من منظور جماليات ورؤى النقد الأدبي النسوي الذي يؤكد الخصوصية الإبداعية للمرأة الكاتبة ،وهذه الرؤية ومحاولة التمرد على الهيمنة الذكورية لا نجده عند جميع الكاتبات المبدعات، فبعضهن كرسن الأفكار الثابتة نفسها عن المرأة في كل العصور، فجاءت روايتهن قشورا تَستُر أقنعة الاستلاب والتهميش للمرأة أدّت إلى صدمة بعض القراء المناصرين لقضية المرأة ،حيث إن تلقي الرواية عموما والرواية النسوية خصوصا يختلف باختلاف الأسبقية التاريخية والأيديولوجية ، وفي حال أن الرواية قدمت مشاهدها وأحداثها

[1] – ينظر حسين مناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص48.

ضمن نفس السياق ، فإن تلقيها ورؤية مؤلفها تخضع للمعيار نفسه ، فالقارئ يفهم الرواية وفق رؤية المؤلف ومن ثم تكون له تأويلاته الخاصة وقراءته للحدث.

وتعد مشكلة "ملامسة السطوح واحدة من مشكلات التأليف والإبداع العربيين"[1] والتي تحول دون الوصول إلى جوهر الإشكال ،وكأن المشكلة الفنية هي حكاية نادرة حدثت وانتهت دون أن تترك أثرا ودون أن تحَلل وتقارن بالواقع ،ودون أن يقوم المؤلف/الكاتبة بدوره في التخييل وإعادة خلق الحكاية، مما جعل القارئ هو الآخر مأزوما وشريكا في المشكلة الإبداعية.[2]

وقد تصل بعض الروايات في النهاية إلى حتمية واقعية تحصر الخطاب الأدبي ،وتحدد زاوية رؤيته فتضيق لتعبر عن رؤية واحدة وبالتالي فهي لا تتعامل مع الحكاية باعتبارها خطابا "ينهض على المستوى الأيديولوجي فيحدد له موقعا فيه، فموقعه هو نموه ،ونموه هو اختلافه هو حركته التاريخية التي تجدد ديناميتها في الصراعية التي تدفعها حوافز بشرية باحثة عن حقها في الحياة ضد من يسلبها الحياة"[3].

وتلك الرؤية تنطلق من واقع اجتماعي تعبر عنه وتؤكده ،وهي أيضا كأعمال إبداعية لم تستطع -رغم محاولاتها- التحرر من وطأته ،واحتلال موقع رؤيوي خاص، يناهض الرؤية الواقعية ويعارضها أكثر من أن تكون مجرد رؤية تابعة تتفهم الواقع وتعذره ،وضمنا لم تحسم بعد كرؤية إبداعية ذات خطاب مغاير موقفها من المجتمع ،ولم تمتلك أساليب تعبيرية ضمنية تسمح لها بتبليغ خطابها دون أن تكون قد قالته بالفعل[4].

وإذا أخذنا مثالا على ما تقدم في رواية "الطواف حيث الجمر" نرى أن الكاتبة رغم فضحها لما يعتري المجتمع العماني من تناقض وازدواجية بتقديمها وجهين لأسلوب التعامل مع من وصفتهم الرواية بالعبيد أو الخدم ،حيث نجد "زهرة" بطلة الرواية المتمردة على الأوضاع الاجتماعية والرافضة لجل معتقداتها ، واحدة من أكثر الشخصيات عنصرية وأكثرها إلحاحا على إلحاق

[1] – جاسم الموسوي، فن السرد العربي،ص47.
[2] – ينظر المرجع نفسه،ص48.
[3] – يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي،ص164.
[4] –ينظر برنار فاليت، الفن الروائي. تقنيات ومناهج ،،تر رشيد بن جدو ،المجلس الأعلى للثقافة ،مصر،ص45.

الإهانة بالآخرين إما باحتقارهم ، وإما بالتأكيد على مكانتها الاجتماعية كابنة (شيوخ) ،ولم يكن سلوك زهرة شاذا بل كان تعبيرا حقيقيا عما يمارسه المجتمع ضد هؤلاء "الذين فقدوا نسبهم القبلي ولم يستطع النظام القبلي أن يجد لهم علاقة تدل عليهم ،فنظر إليهم نظرة مختلفة ودونية لأنهم خارج النظام المجازي...إنها مزايا نسقية تجعل القبيلة والانتماء إليها قمة الشرف الاجتماعي والرفعة الخلقية"[1].

ولهذا لا يستبعد أن يقوموا بكل الأعمال التي يأنف القيام بها الأسياد كما وصفتهم (زهرة) " وهم يعجبهم حالهم هكذا ، يعرفون لماذا خلقوا.."[2] ، ما يجب التأكيد عليه هنا هو أن الرواية رغم فضحها لهذا الازدواج من خلال شخصية (زهرة) وكيفية تعاملها مع العمال والبحارة الأفارقة ونظرتها إليهم، إلا أنها في الواقع تقف موقفا سلبيا من القضية العنصرية وهي تلامس السطح ،لكنها لا تدرك العمق "وإذا افترضنا أن النص سواء كان محكيا أو خطابا يقول دوما أكثر مما يقول أو غير ما يقول"[3]فإن ما تقوله الرواية في النهائية إن هذا هو الوضع ،ولا نملك غير أن نقبل به، فيتأصل فينا بل ونستمتع بممارسة فوقيتنا على من هم دوننا منزلة فهذا يحقق ذواتنا ،ويثبت وجودنا.

وما يلاحظ في الرواية أنه لم تظهر أصوات معارضة لآراء زهرة / المجتمع في هذه الفئة من الناس، حتى المعنيون الذين تتوجه إليهم زهرة بالتهم والانتقاد يُسَلِمون بكل ما تقوله بل يُقرونه وكأن الرواية تؤكد على أنهم راضون عن وضعهم هذا، وهو أمر كالقضاء والقدر لا مفر ولا مناص من الاستسلام له، وهم وإن أُعتقوا يظلون بلا نسب، ولا لقب ينتمون إليه إلا إلى أسيادهم.

كما لم تظهر لنا الرواية الصراع الذي يحقق لنا رِوَائِيَتَها، الصراع بين الذات والآخر والذات والواقع الاجتماعي ، هنا استسلام من الشخصيات لواقعها يدعمه الرضا والعرفان بالجميل للسيد الذي يأمر ويهب وينهى ويعتق.

1- عبد الله الغذامي، ثقافة الوهم، ص174.

2-بدرية الشحي، الطواف حيث الجمر، ص87.

3- فاليت، الفن الروائي،ص121.

إنه انسجام لا يتحقق إلا في مخيلة لا تشبه الواقع، وفي الوقت نفسه لا تتميز بالفنية الروائية وعلى "الراوي أن يمتنع عن استلهام نوع من الوحي الجاهز يأتيه من سماء تتسم فيها الأشياء بالتكامل ولا يعرف عنها شيئا"[1].

هذه واقعية سطحية ومباشرة واتجاه يعبر عن رؤية واحدة، وهذه المعالجة لم تحقق خصوصية الرواية كشكل من أشكال السرد الذي يتجاوز مجال الأدب ليكون أحد المقومات الأساسية لفهمنا للواقع.

ولم تختلف معالجة بعض الروايات النسائية مع هذا الموضوع وهو الاستسلام وتقبل الواقع والعلاقات التي تنتهي نتيجة الظروف الاجتماعية التي لا مجال لتجاوز شروطها وقوانينهافعلاقة وسمية بعبد الله في رواية "وسمية تخرج من البحر" تنتهي بغرق البطلة منذ اللقاء الأول بـ (عبد الله) عندما يظهر أحد رجال الدورية الليلية، وبطلة "ذاكرة الجسد" حياة تتزوج من واحد من أصحاب البطون المنتفخة كما –وصفتهم– الكاتبة، وتترك من أحبها بإخلاص وضحى من أجلها والوطن، وتعود بطلة "امرأة من طبقين" إلى الواقع بعد أن اكتشفت عبث أحلامها وعجزت إلى الوصول للشهرة والنجاح ، كما تنتهي حياة بطلة رواية "حكاية زهرة" بالموت على يد القناص الذي أقامت معه علاقة غير شرعية وحملت منه ،وهي نهاية حتمية في مجتمع محافظ يرفض الخروج عن تقاليده.

لقد عبرت أغلب الروايات النسوية محل الدراسة عن رؤيتها من خلال حكاية محلية/عربية لكنها لم تقتصر على مجتمع بعينه، بل عبرت عن مجتمع إنساني تشكل فيه المرأة الدور الأكبر، هذه الروايات عبرت عن أزمة المرأة/الإنسان في واقع اجتماعي تاريخا وثقافة وأسلوب حياة، معتمدة في ذلك على مرجعية مشتركة مع القارئ العربي، ولهذا فهي تحيل وتؤول وتقدم المفارقة على أساس المجتمع الذي تنتمي إليه كل من الكاتبة والقارئ.

وبالحركة ذاتها التي انطلقت فيها الروايات من المحلي إلى الإنساني تنطلق من الذاتي إلى الموضوعي ومن الخاص إلى العام ،وهذه الحركات تشكل هواجسا وقلقا إبداعيا حادا، تُغير في

---

[1]– المرجع السابق، ص160.

مسار السرد وتتقدم وترتد إلى نقطة البداية ،إنه "عند إبداع رواية ما، ثم عند إبداعها ثانية بقراءتها قراءة واعية تتعرض إلى نظام معقد من العلاقات ذات المعاني المتعددة، فإذا حاول الروائي مخلصا إشراكنا في تجربته وإذا بلغت واقعيته درجة كبيرة من الدقة، وإذا كان الشكل الذي يستخدمه مناسبا تماما لموضعه فإنه بالضرورة سيأخذ في اعتباره هذه النماذج من العلاقات المتباينة داخل عمله"[1].

لقد وضعت الرواية النسوية القارئ في موضع المشاركة في تشكيل النص ،حيث ورطت القارئ أكثر في محاولة الفهم وتنظيم الأحداث وترتيب العلاقات ،"فالعمل الروائي الذي يتطلب من قارئه جهدا خاصا عند قراءته ،هو عمل يتمثل الحياة ،ويضرب بتساؤلاته في أغوارها السحيقة ،وهو عمل يقيم علاقة تواطؤ مع القارئ لأن إبداع الرواية لا يشكل حلم يقظة لكاتبها فقط بل للقارئ أيضا"[2].

إن الروائي حين يترك مساحة للقارئ ويطرح أسئلة حول كيفية رؤية الناس للعمل الروائي ولماذا يرى شخص ما نموذجا معينا ولا شيء آخر في العمل نفسه، وهو يفعل ذلك يدعو القارئ للمشاركة في عمله.

وقراءة النص الأدبي من هذا المنطلق ليست مجرد تلق أفكار وأساليب الكاتب بشكل حيادي بل إن "القراءة من حيث هي موقع وزمن وثقافة، مشاركة في تقويم جمالية الأدب ومساهمة بالتالي في عملية إنتاج قيم الثقافة ، وليست الثقافة بهذا المفهوم مجرد تلق أو قبول بمرسلة النص، وإلا كانت القراءة مجرد تماه مع النص يكرس له سلطة، وللأدب نخبوية، وللغة بلاغة تميت الحياة في اللغة، إن تخلي القراءة عن فاعليتها في الأدب هو بمثابة تغريب اللغة عن منابتها في اليومي، وعن المتداول في الحياة، وهو بالتالي تغريب للأدب عن مرويات الناس واستيهاماتهم وأساطيرهم، وعن النثري بكل ما يحفل به من أحداث ووقائع هي على فوضاها وجزئياتها لب

1- فاليت برنار ، النص الروائي،ص46.

2- المرجع نفسه، ص45.

الحياة، وسؤالها الأعمق المطمور تحت ركام الكلام ، السؤال الذي تبحث عنه وتتواصل معه القراءة النشطة"[1].

إن القضايا والتساؤلات التي طرحتها الكاتبة العربية، هي قضايا وتساؤلات القارئ، وهي تتمحور حول المرأة ككينونة ووجود في واقع اجتماعي معين، وتساؤلات حول علاقتها بالرجل ونظرة المجتمع إليها، ومن هذه الأسئلة تولد أسئلة أخرى حول الحرية والجسد والحب ، إضافة إلى قضايا الوطن والحرب وأزمة الهوية وهذا موضوع سنتطرق إليه خلال البحث.

إن النصوص الروائية محل الدراسة ،وهي تعتمد على خيال القارئ والكاتب كذلك ،وحين تطرح موضوعاتها التي تتناسب مع الشكل والتقنيات المستخدمة، تترك مجالا واسعا لتعدد القراءات ،وتأويل الإشارات ،وتوظف من أجل تحقيق ذلك رموزا وإحالات يفهمها القارئ من خلال ثقافته فيقدم تفسيره الخاص.

إن النصوص التي لا تنحصر دلالتها في الواقعي والمباشر هي نصوص مفتوحة الاحتمالات على دلالات إيحائية ،البحث عنها هو دور القارئ الذي لا يقتصر دوره على القراءة فقط، وإنما هو "قارئ طليق ونشط وهو ناقد ،وشاهد وضمير، له دور كبير في تغيير واقعنا الاجتماعي وتطوير ثقافتنا المعرفية ،وصياغة قيمنا الجمالية المعنية بكرامة الإنسان والارتقاء بحياته"[2].

وقد استطاعت هذه النصوص أن تدرك أهمية القارئ، ليس القارئ السلبي الذي يستمتع بقراءة النص فحسب، بل ذلك الذي يشارك في صناعة وصياغة أحداثه وتجسيد شخصياته وعبرت عن رفضها –أي النصوص– في أن تكون نتاجات راكدة ،تعبيرا عن معرفة الكاتب المحدودة ووعت أن القارئ المثقف ينأى عما هو أحادي وفج وساذج.

لقد دخلت هذه الروايات في علاقة وطيدة ومعقدة مع القارئ مثل تلك العلاقات التي ربطت بين الشخصيات وبين عناصر الرواية التي تداخلت تداخلا مشتبكا مع العناصر التي تم الاحتفاء بها فاحتفت بالنص، مثل عناصر اللغة، والزمان، والفضاء الروائي.

---

[1] إيكو أمبرتو، القارئ في الحكاية، ص163.

[2] يمنى العيد ،فن الرواية العربية، دار الآداب ،بيروت ،ط 1998ص19.

ورغم هذه العلاقة، حافظت النصوص الروائية على استقلالها كأعمال فنية لها عالمها الخاص الذي يوهم القارئ بحقيقتها ،وهي توفر في الوقت ذاته إمكانية دخول القارئ في علاقة مع عالم الرواية النابض بالحياة "لتحاور معنى الحياة فيه ،وهي تؤسس في الآن نفسه لمتعة قراءته وتساهم في صياغة قيمه الجمالية ،وهي بهذا كله تدخل العمل الأدبي في علاقته المركبة المنسوجة بين الكتابة والقراءة والحياة"[(1)].

لقد بحثت جل النصوص الروائية النسوية في أسئلة الإنسان التي لا أجوبة لها، هي أسئلة الحياة والوجود وعبرت عن فكر الإنسان ويقينه، أسئلة تظل دائما بلا إجابة ،وهي اللغز الذي يكسب العمل الفني ديمومته ونجاحه.

والإشكال الذي يطرح نفسه هنا هو ، إذا كانت الرواية النسوية قد أعطت أولوية للقارئ واهتماما خاصا بإشراكه في عملية التأليف والتخييل ،فما هو موقف القارئ العربي من هذه الرواية؟، وما مدى توافقه معها ؟ودوره في تطويرها ؟ هذا ما سنحاول الإجابة عليه في فصل آخر من هذا البحث ،أما الإشكال المقبل الذي يطرح نفسه فهو: كيف أنتجت المرأة وعيها الخاص ولغتها الخاصة المختلفة عن الوعي الذكوري ولغته؟ وما هو المجتمع المختلف الذي تخيلته المرأة في كتابتها مناقضا لهذا المجتمع الواقعي التاريخي المشوه كما اتضح في وعيه الذكوري؟.

---

[1] المرجع السابق ،ص45.

2 . الرواية.. بين الهيمنة الذكورية ..وكثافة الوعي النسائي:

1.2 الرواية الأنثوية... وهيمنة الذكورة:

أصبحت كتابة المرأة في الآونة الأخيرة ظاهرة تثير الاهتمام ،لأن شغف الكتابة الإبداعية عند المرأة جعلها تتناول كل القضايا المرتبطة بها على جميع المستويات ،ولم ينل هذا النشاط الأدبي بالرغم من اختلاف مستويات الإشادة به اهتمام النقد . ماعدا الانطباعي المشمول بأحكام القيمة . للبحث عن مكامن الجمال في المتخيل الأدبي للمرأة وخصوصية كتابتها وهكذا اصطدم الإبداع النسائي بقارئ لم يألف للمرأة سوى الصورة العجائبية التي عملت على ترسيخها أنثروبولوجيا الاستعمار بالعالم العربي وبعض الكاتبات العربيات ،ومنهن فاطمة المرنيسي ونوال السعداوي اللتان قدمتا للغرب نفس الصورة التي يستهويه الاستمتاع بها على شاكلة المرأة "الفنطاستيك" في حكاية ألف ليلة وليلة .

ويأتي اهتمام المرأة بالكتابة من خلال مواجهتها لطريق مسدود حَدَّدت هندسته الثقافة الذكورية السائدة التي عملت على وضع كينونتها على هامش المجتمع ،وبذلك اجتاحت كتابة المرأة نزعة امتلاك الوعي بالذات الكاتبة ،بالإضافة إلى امتلاك شرط الحرية في التعاطي مع هذه الممارسة الثقافية ، فأصبح للكتابة وظيفة مزدوجة تنتقل من فك الأغلال الخارجية إلى تحرير القيود الداخلية ،فانفتحت الكتابة على لغة اللاوعي ،واعتبر فعل التخييل عند الكاتبة عاملا من عوامل استعادة الأنثوية وانتشالها من منظومة الخطاب العام ،ورافدا من روافد الرجوع إلى موقع السؤال والمبادرة ،وقد تأتي هذه المواجهة بإعادة تركيب العالم على المستوى الجمالي في نسيج لغوي حالم ينبثق من الصمت ليفجر السكون ويمارس بطلاقة عملية خروجه عن السائد أو عملية الدخول إلى مغامرة تتحول فيها المسلمات إلى تساؤلات والبديهيات إلى إشكاليات.[1]

إن هيمنة الذكورة في مجال الإبداع حال بين المرأة الكاتبة وتمثلاتها لذاتها، كما أحال بينها وبين فعل الكتابة ،ولذلك ظلت الكاتبات محرومات من حقهن في خلق صورة الأنثى وبدلا من

1 –انظر فرج أحمد فرج، التحليل النفسي للأدب، المجلدالأول، عدد يناير 1981،ج1، مجلةفصول، الهيئة العامة للكتاب القاهرة، ص33.

هذا كان عليهن أن يبحثن ما يؤكد المعايير الأبوية البطريركية في الأدب ، وأدت هذه الهيمنة إلى استبعاد المرأة من النسق الاجتماعي ،ليس هذا فقط بل أقصاها من إمكانية أن تكون "ذاتا" أي يشتمل هذا الاستبعاد وعيها بذاتها تحت الإرغامات الاجتماعية التي لا تسعفها في اكتساب هويتها ،خاصة أن المرأة تتعرض منذ نعومة أظافرها إلى عملية غسل دماغ غايته إقناعها بضعف عقلها إذا قيس بعقل الرجل ،وتوجيهها على أنها في الحقيقة مخلوق عاطفي بالدرجة الأولى ،وبالتالي تكون العقلانية عندها نوعا من " الاسترجال" امتدادا للصورة السائدة عنها باعتباره معطى مباشر لتداول هذه الصورة بين النساء الكاتبات حيث تضيع السمات الحقيقية للذات الأنثوية ،كما أكدت ذلك سيمون دي بوفوار في كتابها "الجنس الثاني"، فالمنطق الذكوري يعتبر أن الإنسانية في عرف الرجل شيء مذكر ،فهو يعتبر نفسه الجنس الإنساني الحقيقي أما المرأة في عرفه تمثل "الجنس الثاني" .

لم يكن المجتمع في التاريخ البشري كله إلا تركيبة أو صياغة ذكورية ،ومن ثم كان وضع المرأة –عموما – في هذا المجتمع الذكوري البطرياركي جزءا أو فئة من المتاع أو الهامش أو الشيء أو الضحية أو كبش الفداء لذلك شعرت المرأة الكاتبة ومن خلال جنسويتها المستلبة أنها بحاجة إلى أن تحارب هذا المجتمع ،أو تحارب ذكوريته، أو تعلن تمردها فتتشكل بذلك هويتها التي تتحول إلى نسق نسوي ، تتحقق فيه ذاتيتها المغايرة في سياق المواجهة مع محيطها المتربص بها بحثا عن حريتها المرتبطة – حسب رأيها – بالعمل والإنتاج الذكوريين على وجه الخصوص ،بصفة عدم الانخراط في هذا الوضع الاقتصادي ومن ثم الاجتماعي وهو ما يجعلها تابعة وحبيسة جدران البيت كثير الأعباء والمشاق ، ليتولد لديها اعتقاد بأنها قد تنال نصيبا من الحرية الاجتماعية والمساواة عندما تخرج إلى سوق العمل ، لكنها في هذا الخروج وجدت نفسها أكثر بؤسا إذ تضاعف اضطهادها وازدادت أعباؤها[1].

[1]–ينظر حسين مناصرة ، النسوية في الثقافة والإبداع ، ص 162.

إن المتتبع لحركية المجتمع الذكوري في اضطهاده للمرأة " يجد تاريخيا بشريا مسكونا بالمرأة الضحية المستغلة إلى درجة لم تعد فيها أكثر من ميراث يجسد عبودية الكائن المقهور"[1]، من هنا ترتكز حركية المرأة في المجتمع على التحرر ، فإذا كانت الكتابة عموما تعبر عن أزمة وتهدف إلى التحرر من قوى الظلم – فإن كتابة المرأة ذات بنية مضاعفة أو ازدواجية ، أي أنها تبحث في تحررين : الأول خاص بها وحدها وهو حريتها في سياق الرجل/ المجتمع الذي استعبدها ، وثانيها حريتها الإنسانية مثلها مثل الرجل المضطَهد أو المجتمع المضطهِد الذي يتوق إلى التحرر من قوى الاستبداد أو الاستعمار أو الاستغلال.

لقد عبرت المرأة في كتابتها عن نفسها ورمزيتها ووصاية الآخر عليها ، فأنجزت بذلك شخصية نسوية تحاول أن تكون حرة قوية مقابل شخصية ذكورية مليئة بالسلبيات والتناقضات لذلك يجد المتأمل لشخصيات الذكور في الرواية النسوية مجموعة من الصور أبرزها : الأب القاسي والأخ المتعجرف والزوج غير المتفهم ، والحبيب الحامل لقيم مجتمعه السلبية ، والفارس المنتظر والمتدين القمعي والمثقف الانتهازي ،والعاشق الصوفي والرقيب السلطوي ...، فهذه الصور وغيرها تشكل لوحة قائمة للذكورة في واقع المرأة الاجتماعي وفي متخيلها الإبداعي " خاصة لدى المرأة/الأنثى التي تشعر أكثر من غيرها بقيود ذكورية ضخمة تحاصرها ، فترى نفسها حصنا مهدم الأسوار يتعاقب على استغلاله الغزاة فيفرضون عليه شروطهم وقيودهم حيث نجد صورة الرجل الشبح المستلب ،والقوة الضاغطة القاهرة أبشع صور الذكورة في الكتابة النسوية "[2].

وأكثر ما تعاني منه بعض النساء من الذكورة انتقالهن من ملكية الأب المنتج المتسلط إلى ملكية الزوج المستهلك القامع ومن الضروري حتى تستقر حياتهن أن تتقبلن هذا الوضع فتتعايشن معه ،و يظهر ذلك من خلال مجموعة من الأمثال الشعبية ذات الصياغة السلبية في تكوين شخصيتهن بوصفهن التابعات للمذكر دوما إذ تحثهن القيم الثقافية التقليدية على

---

[1] – المرجع السابق ، ص 162.

[2] – مروان المصري ، الكاتبات السوريات ، ص 9.

الإيمان المطلق بأزواجهن تحديدا ،بوصفه بداية الكون ونهايته "الزوج رحمة ، ولو أنه ما يجيب إلا فحمة ، الزوج سترة ، الزوج يا نسوان غالي والزواج أعز الأهالي، ظل راجل ولا ظل حيطة "[1].

فمثل هذه الأمثال الشعبية" تجعل المرأة وهي تخلق لنفسها المبررات الواقعية الذليلة ، تقتنع بدورها الهامشي والركود الخدماتي في قاع الطبقة المستغلة ، فتكون امرأة مطيعة مدبرة مستسلمة في سياق " ظل راجل ولا ظل حيطة / ريحة الزوج ولا عدمه " كبديل عن العزلة والوحدة والضياع"[2] .

بل إن المرأة تحارب إذا رفضت "ظل الراجل" واختارت "ظل الحيطة" فتغدو عرضة لفتح المعركة المستمرة معها ، وهذه الإشكالية الكبرى تعد من أبرز محاور العلاقة بين المرأة والرجل في الرواية النسوية التي قد تجعل الرجال مستغلين والنساء ضحايا.

لا تختلف صور الرجل النمطية في أدب المرأة عن صور المرأة النمطية في أدب الرجل " فإذا كانت صور الرجل في كتابته عن نفسه ، تأخذ من الناحية النفسية منحى القيمة الكبرى في الحياة من منطلق المماهاة بين الرجولة والإيجابية واستيهام العملقة ، والهذاء الجنسي وقمع التأنيث في الذات ، وهجاء المرأة من منطلق المعادلة بين الأنوثة والسلبية ،فإن هذه الصورة الذكورية اختزلت في كتابة المرأة في صورة الرجل الفظ القاسي المتسلط الشهواني الشبق ، الذي لا يهمه في المرأة غير جسدها"[3].

وقد ضخمت بعض الكاتبات – كما يقول غالي شكري – الرؤية الذاتية لأنفسهن فجعلن "الرجل المعاصر إنسانا شرقيا ، والفتاة المعاصرة كائنا حضاريا متقدما عليه ، وفي ضوء هذا التصور كان الجنس عندهن تعبيرا مأساويا عن الضياع، مما جعلهن يعتقدن أن التحرر من هذا الجانب، هو الحرية المطلقة حتى وإن كانت هذه الحرية متمثلة ببناء علاقات جنسية غير

---

[1] – فؤاد إبراهيم ،عباس ، معجم الأمثال الشعبية ، ص 106 .

[2] – عابد عبيد الزريعي ، المرأة في الأدب الشعبي الفلسطيني ، ص 77.

[3] –جورج طرابيشي ،الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية ، مجلة الآداب، السنة 11،ع 3، مارس 1963 ص 44–

شرعية ، وبالتالي يغيب عن ذهنيتهن أن تحرر المرأة لا يقتصر على التحرر من الرجل فحسب بل هي بحاجة إلى أن تتحرر من عقلها المتوهم"[1].

إن الكتابة عند المرأة المثقفة عامل رئيس في جعلها أكثر تحررا من النساء الأخريات، فهي عن طريق الكتابة امتلكت قوة التعبير عن نفسها بحرية نسبية ، كما قدمت رؤية مختلفة عن رؤية الرجل للحياة والكون، رؤية مشبعة بالتوق إلى الحرية الكاملة ، وبناء عالمها الاجتماعي المتعادل مع الرجل ... ساعية من خلال ذلك إلى إنهاء سطوة تاريخ مديد من الوصاية والأبوة والسلطوية. "[2]

ومع ذلك نجد من يعتبر كتابة المرأة تكريسا لوضع الأنثى التاريخي بوصفها " سلعة تتماشى مع روح العصر، وزوجها الحضاري ، وبيت الزوجية ، وأمومتها التي تماثلها بإناث الحيوانات"[3].

تبدو المرأة في كتابها سلبت الرجل هالته الذكورية ، فشكلته كما تريد مُستَلَبًا متناقضا .. ووظفت على هذا النحو الرجال " لكي يتهاووا رجلا تلو رجل " [4]، لأنهم ذاكرة منتفخة بجسد المرأة الذي لا يمتلك في منظورهم " سوى دلالة واحدة ، هي دلالة شبقية"[5] ، على اعتبار أن الذهنية الذكورية المشوهة إحدى الصور البارزة في الكتابة النسائية .

والحقيقة أن الرجل والمرأة معا هما ضحية لأوضاع اجتماعية وتاريخية سلبية ، لذلك يميل بعض النقاد إلى الاعتراف بالكتابة النسوية فقط من هذه الناحية ، " أي عندما يكون صراع المرأة الحقيقي بمساندة الرجل والوقوف معه لنسف الأوضاع الفاسدة ، لا تكريس الصراع ثنائيا"[6].

---

[1] – غالي شكري ، أزمة الجنس في القصة العربية ، ص 311.

[2] – عبد الله الغذامي ، المرأة واللغة ، ص 189.

[3] – أحمد الحميدي ، المرأة في كتاباتها أنثى برجوازية في عالم الرجل ، ص 9

[4] – عبد الله الغذامي ، المرأة واللغة، ص 190.

[5] – المرجع نفسه ، ص 203 .

[6] – أحمد الحميدي ، المرأة في كتابتها أنثى برجوازية في عالم الرجل ، ص 10.

إن تتبع كتابات المرأة عن الرجل تكشف لنا صورا نمطية تجعل كتابة المرأة " أدب أظافر طويلة تنشبها في عنق الرجل ... ليبقى مسار المرأة في كتابتها ثائرة كانت أم هادئة تدور في فلك الرجل وعالمه الأسطوري المستبد"[1] ، ومعنى هذا أن المرأة مهما حاولت أن تتحرر من الرجل تبقى أسيرته، وليس أمامها إلا الحلم بالرجل كمنقذ وكدرب وحيد لتحقيق الذات لتظهر بالتالي صورة هذا الرجل نفسيا موازية لصورة الرجل التقليدي (الفارس المغامر) الذي تنتظره في سياق الذكورة البدائية التي تحمل معاني الصيد والقنص والعنف..." [2].

لكنها عندما تقرر أن تخرج من حضن الرجل رافضة أن يحدد كينونتها ينجم .كما يقول حسام الخطيب – عن هذا الخروج نوعين من الروايات :النسوية " وهي نوع جيد يتمثل في أدب معتدل ،حساس ،ذكي يحمل نظرة جديدة إلى العلاقات الإنسانية ، ونوع آخر مهووس بمعاداة الرجال وفيه تقاتل المرأة عدوان الأبوين ، والذكور والنساء اللواتي يرفضن الالتحاق بالحركة النضالية النسوية"[3].

وقد قدمت الرواية النسوية محل الدراسة صورا عدة للرجل في كتابتهن ، نستعرضها بعضها فيما يلي:

ـ تتكرر مركزية واستلاب المرأة وتهميش دورها في الرواية النسائية ،كما في رواية حنان الشيخ " إنها لندن يا عزيزي"[4] حيث تظهر البطلة "لميس" ضحية لزواج لم يكن حصاده إلا طفلا ووثيقة طلاق، كرهت لميس بيت الزوجية وعلاقتها بزوج لا يكاد يشعرها بوجودها، رجل لا تشعر هي أيضا بوجوده ، غريبين يعيشان تحت سقف واحد لا حب ، لا تفاهم ، لا اهتمامات مشتركة ، شعرت لميس بالإحباط والضيف لدرجة أنها باتت تبحث عن فضاءات للحرية في "لندن" بطرائق عديدة لقد أحست أن زواجها من رجل ثري ليس إلا صفقة تؤكد استلابها

[1]– محمد فوزي ،أدب الأظافر الطويلة ، ص 7.

[2] – سوسن ناجي ، صورة الرجل في قصص المرأة ، مجلة إبداع ، ع14 ، يناير 1993 ، ص 49.

[3] – حسام الخطيب ، الاتجاه الاجتماعي في الرواية الأمريكية المعاصرة ، مجلة الآداب الأجنبية ، دمشق ، السنة الخامسة ع4 ، أفريل 1979 ، ص19–20.

[4] – حنان الشيخ ، إنها لندن يا عزيزي ،مصدر سابق.

وتقلص من فرص الحرية في بلد يقدس الحرية ، ولهذا جهرت علانية بطلب الطلاق من زوجها وتجاوزت إغراء ثروته الطائلة.

ـ وفي روايتها الثانية "مسك الغزال"[1] استرعت مكانة المرأة الدونية اهتمام الكاتبة ، إذ تكشف الرواية عن تبعية المرأة للرجل على نحو يسلبها حريتها بحجة الوصاية عليها وحمايتها من نفسها ، وتكشف أيضا عن سوء الفهم بينهما والعلاقة المرتبكة ،لابين زوج وزوجة بل بين سجين وسجان ، تلهث "نور " الثرية الخليجية وراء الحرية ، و تتزوج "صالح " بعد طلاقها من آخر وسرعان ما تكشف أن الزواج الثاني /خلاصها ، إنما هو سجن يتلوه سجن آخر ، قلّص فرص الحرية، إذ لم تعد تتعدى جدران منزلها الفخم الكبير لأن زوجها قد أجهز على حريتها وصادرها بإخفاء جواز سفرها في مكان لا تصله يدها أو نفوذ والدها الفاحش الثراء ، وجعلها على هذا النحو أسيرة أوامره ، كانت نور تهذي " أريد الموت ، نفسي تطلع كل يوم ، أبغي أسافر وما أقدر ، جواز سفري مع صالح ، مش قادرة أعيش لحظة بالبيت ، أبغي أهرب "[2].

. وفي رواية أسيمة درويش " شجرة الحب غابة الأحزان "[3] ، تعاني البطلة "مدى "في علاقتها الزوجية " بعبد الله" من سلبية دورها وتهميشها كامرأة لها حرية الاختيار تماما كما للزوج، فقد اقتصر دورها على أعباء المنزل والإنجاب ورعاية الأطفال والزوج واقتناء التحف والمجوهرات وعلى الرغم من قداسة دورها كأم ، إلا أن " مدى" ظلت تشعر بأن شيئا ما ينقصها ، وبأن حاجزا ما يقف بينها وبين زوجها ، ولعل الباعث على حزن البطلة تأثرها الشديد بالهوة العميقة التي تفصل بينها وبين زوجها والاختلاف بين الحرية التي يمنحها الزوج لنفسه ومصادرة حريتها فقط لأنها امرأة في مجتمع ذكوري متحيز ، وحين تجهر قليلا بما ينقصها كانت تواجه بالقمع الدبلوماسي من زوجها الذي يفعل ما يريد ويتحدث بما يريد ويفكر كما يريد ، يمارس حريته دون حسيب أو رقيب ، أما هي ، ولأنها امرأة ، فتمنع من أبسط حقوقها الحوار والخروج بمفردها وحقها في العمل ، ولعل حادثة وفاة ابنها دفعتها لإعادة النظر في أولويات وجودها ولا

[1] – حنان الشيخ ، مسك الغزال مصدر سابق.

[2] – المصدر نفسه ، 40.

[3] – أسيمة درويش ، ،شجرة الحب غابة الأحزان،مصدر سابق.

سيما في اتخاذ القرار ، فقد حمّلها زوجها بقسوة مسؤولية وفاة ابنها الوحيد ، وحبس نفسها عن الإنجاب مرة ثانية ، وقد كانت لحظة قاسية أحست فيها "مدى" بتحول الزواج من حلم أثيري جميل . حين قررت الهروب مع "عبد الله" والارتباط به رغما عن أهلها . إلى فاجعة أليمة وحقيقة بشعة أظهرت أنانية الزوج وقسوته وسوء تقديره لمشاعرها "بدا لي عبد الله كوحش قرصته شهوة الافتراس فأعمته عما يفعل ويقول ، ولكن شهوة الافتراس طبع وليس انفعالا طارئا لم يكن فيه شيء يشبه الرجل الذي أحببت وإليه أسلمت مصيري "[1].

وعلى ما يبدو فالزوج في السياقات الروائية المختلفة صورة نمطية أسهم المجتمع الذكوري في إنتاجها وتعبئتها اجتماعيا وفكريا بواسطة الأم النمطية أيضا ، فالبنت تولد طبيعية ثم تتعلم لحظة ولادتها كيف تصبح أنثى ، وكذلك الولد يتعلم كيف يصبح ذكرا[2]، وهكذا يشغل كل منهما في المجتمع والأسرة والمؤسسة والشارع ، دورا وظيفيا معدا سلفا احتل فيه الذكر قمة الهرم الاجتماعي في حين ظلت المرأة دون مرتبة.

وقد فسّر " ماركس" إشكالية مكانة المرأة الدونية من وجهة نظره بالفوارق الجنسوية " الطبقية " التي تكمن فيما يتمتع بها الرجال والنساء من سلطة وقوة ومكانة ، " إذ لم تظهر سلطة الرجل النافذة على المرأة إلا بعد نشوء التنظيمات الطبقية وأصبحت المرأة بعدها شكلا من أشكال الملكية الفردية للرجال عبر مؤسسة الزواج "[3]، لذا ليس من الغريب أن ترى "مُدى" في زواجها من عبد الله خلاصا من سلطة الأب القمعية ، ومع ذلك وجدته نسخة مكررة عن الأب البطريك.

ومن الصفات الأخرى التي نجدها للرجل في الرواية النسائية هي تميزه بالعنف والتعرض للمرأة بالأذى الجسدي والنفسي والنظر إليها بشكل دوني ، نتيجة إحساس المجتمع الذكوري بأن المرأة أقل في المستوى الفكري والعقلي من الرجل ، لذلك يجب أن توجه إلى الطريق الصحيح.

---

[1] – المصدر السابق ، ص 257.

[2] –ينظر نوال السعداوي ، دراسات عن المرأة في المجتمع العربي ،ص33.

[3] – أنتولي غندر ، علم الاجتماع ، ترجمة فايز الصباغ ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط1 ، 2005 / ص 38

وقد طرحت الكاتبات هذه القضية من خلال عدد من الشخصيات النسائية التي عانت من قمع الرجل وسطوته ومن المجتمع الذي يتركها لمصيرها دون أن يدافع عنها فتضرب وتهان ويعد ذلك من الأمور الطبيعية فتعاني من الذل والقهر لأنها فقدت أهليتها عندما أصبحت تابعة للرجل ماديا وفقدت شرطها في التحرر الاقتصادي.

إن تركيبة تصنيف الجنس والطبقية وفكرة سيطرة الرجل تستعرض في الروايات النسائية بوصفها دلالة جزئية من اهتمامات الكاتبات ، وهناك إحالات مستفيضة تستخدم جنس الذكورة للجنين الذي لم يولد أشارت إليها بعض هذه الروايات ، وهذا يعكس مدى الانكسار عند المرأة في الميل اللاشعوري لسيطرة المجتمع الذي يشير إليها بالذَكر.

لقد نوقشت فكرة تصنيف الجنس مع "منى" بطلة رواية "وهج بين رماد السنين" لصفية عنبر عند شعورها باللامساواة بين الجنسين حتى في لحظات الولادة ،وما يرتبط بها من أساطير " تفيد بأن الصرخة تبين جنس الطفل ، فوجود الصراخ يعني أن المولود ذكر، بينما البنت تولد دون صوت"[1]. ويعد التعلق والاتكاء على الرجل في المجتمعات التقليدية أمر مفروض مطلوب من المرأة حتى تتمكن من إنجاز أعمالها المختلفة، فمن ناحية نجد أن المجتمع يؤسس ، ويبنى على كاهل الرجل ،ولهذا ينظر إليه بأنه مصدر القوة والسطوة ،على الجانب الآخر نرى أن المرأة هي الأدنى ، والجنس الأضعف حتى جسديا ،وفي المجتمع العربي نجد احترام الطفل الذكر وتقديره أمر مهم جدا ، والطفل الذكر هو امتداد للأب يحمل اسمه بشكل طبيعي أما الطفلة الأنثى تأخذ اسم الأب وتذوب مع شخصية الزوج وفي الغالب نرى أن المرأة ترغب في إنجاب الذكور حتى تظفر برضا الزوج وتأسر قلبه واحترامه وأحيانا للتخلص من ثقل الإنجاب الأنثوي [2].

---

1 – صفية عنبر ، وهج من بين رماد السنين 1988، ص 14.

2 – ينظر عبد الرحمن بن محمد الوهابي ، ص 100.

وفي روايتها الثانية " جمعتنا الصدفة وفرقتنا التقاليد" للكاتبة صفية عنبر،تتناول الروائية لأول مرة في رواية نسائية سعودية موضوع قيادة المرأة في السعودية لسيارتها الخاصة [1]، وهي رغبة تظهر كتابيا وبهمس للمطالبة برفع الخطر عن قيادة النساء للسيارات في المجتمع السعودي والتعبير عن ذلك في خطاب الرواية بأسلوب مباشر وغير مباشر ،والمطالبة بالحقوق المدنية للمرأة ،ونبذ النفوذ المتمثل في العادات والتقاليد داخل المجتمع بصورة حازمة ،فالمساواة بين الذكر والأنثى مطلب وضرورة أرادت بطلة الرواية "صفاء" أن يدركه الجميع ويتفهمه ،فهي تؤمن بأنه يجب أن تنال المرأة نفس الحقوق مع الرجل ،وكذلك الحرية في التعبير عن مشاعرها " إن الإنسان يمد يده لا ليطلب الحرية متوسلا مستجديا ،ولكنه يطلب حقا من حقوقه الذي سلبته إياه التقاليد البالية ، والمجتمع الظالم بما فيه من متناقضات"[2] وتعكس العبارات مطالب المرأة في السعودية نيل حقوقها الاجتماعية التي لا تزال غير قادرة على الحصول عليها بسبب النظم الاجتماعية الجائرة ، وهذا ما أشارت إليه أغلب الكاتبات السعوديات من خلال روايتهن.

إن عمل المرأة يوفر لها نوعا من الحرية الشخصية لأن اعتمادها على الرجل يجعل موقفها ضعيف فتكون تابعة له ،لا تستطيع مخالفته أو الخروج عن سلطانه ،لأنه هو الذي يعمل على استمرار حياتها وحياة الأطفال " إن أشد ما يذعر المجتمع الذكوري أن تثبت المرأة تفوقها في التعليم والعمل في المجالات العلمية والفكرية وسبب الذعر هو خوفهم من أن تتذوق النساء سعادة العمل الفكري ولذته "اللذة المحرمة " فتنجرف في ذلك الطريق ، ولا يجد الرجال من يخدمهم في البيت ويطبخ لهم ويغسل سراويل الأطفال " [3].

وقد ناقشت الرواية النسائية هذه المسألة في أكثر من موضع من خلال شخصيات نسائية مثل رواية "عباد الشمس " لسحر خليفة ،والتي طالبت بطلتها "سعدية" بتشغيل المرأة واعتبارها إنسانا مستقلا له شخصية دون ولي ولا وصي ،يظهر ذلك من خلال حديثها عن مشكلة المرأة

[1] – ينظر المرجع السابق ، ص 142.

[2] –صفية عنبر ، جمعتنا الصدفة جمعتنا وفرقتنا التقاليد ، ص 205.

[3] – نوال السعداوي ، الأنثى هي الأصل ، ص 160–161

" المقصود أن الرجال يهاجرون والمرأة تبقى، بحكم التركيبة الاجتماعية يظل الرجل أكثر تحررا وقدرة على الحركة ...معظم دول النفط ترفض تشغيل المرأة إلا حين تكون مصحوبة بولي أمر...ولي أمر مطلق، ولي أمر عاجز ولي أمر أبله المهم هو ولي ".[1]

وقد أدركت الكاتبة أهمية التحرر الاقتصادي للمرأة ، الذي ينهي تبعيتها للرجل " إن الاستقلال الاقتصادي للمرأة ضرورة للتحرر من السيطرة الاجتماعية المفروضة عليها وهذا لا يتحقق إلا في ظل نظام اشتراكي فتحرير الاقتصاد شرط ضروري لتحرير الإنسان على أن التطوير الاقتصادي والاجتماعي للعالم المعاصر يجعل النساء يعتبرن عملهن لا ضرورة اقتصادية ووسيلة لتدوير رقم الميزانية العائلية فحسب بل أيضا ضرورة لوضعهن الفردي والاجتماعي"[2].

إذ نجد على سبيل المثال "سعدية" في رواية سحر خليفة امرأة أرملة تعاني من المجتمع وقوانينه المتعسفة فلا هو يساعدها من أجل تربية الأبناء ،ولا هو يتركها لشأنها من أجل حل مشكلتها وتربية أبنائها لكن حالها يتغير بعد العمل فتحس بأنها "باتت رجلا أو نصف رجل"[3]، وبذلك كان تحرر المرأة ماديا سبيلا إلى تحررها على المستوى الشخصي والعائلي.

إن امتلاك المرأة لمستوى ثقافي ،جامعي يؤهلها كي تكون لها آراء متحررة عن السائد والمألوف من الأعراف والتقاليد والعادات ،ومن ثم تدخل في علاقات شبه متكافئة مع الرجل لما تتمتع به من ذكاء عملي ومبادرة " وبذلك يبدو عنصر الثقافة واضحا في عدد من نصوص الرواية النسائية ، والتي مكنت المرأة من إسماع صوتها والدفاع عن طموحاتها و نزواتها أحيانا وجعلتها تفتح باب الجدل حول وضعية الرجل والمرأة"[4].

وقد عمل نموذج المرأة المثقفة على سمو وارتقاء المرأة من خلال تمكينها من عناصر الوعي وإنارة سبل دفاعها عن حقوقها وكسبها ، ورفض السلطة الأسرية كما أعلنته هدى بطلة رواية

---

[1] – سحر خليفة ،عباد الشمس ، مصدر سابق.ص 30

[2] – طه وادي ، صورة المرأة في الرواية المعاصرة ، ص 43

[3] – سحر خليفة ،عباد الشمس ، ص35.

[4] – محمد الدغمومي، الرواية المغربية والتغيير الاجتماعي ، ص 105.

"الغد والغضب" لخناثة بنونة "هذا العصر غير عصر أبي ...لن أقبل وضعا أرفضه في الأشياء لكي أكون مجرد وجه ممسوخ لأجسد عملية التلقين والتوليد للشيء نفسه " [1].

وقد تجد المرأة المثقفة نفسها رغم مستواها العلمي محل امتهان الرجل، وقهره ، وغطرسته من خلال اغتصابه لجسدها عنوه وهذا ما طرحته رواية " الغد والغضب " على لسان بطلتها "هدى" " رافقني ... سار مع خطوي والتقط اهتياجي وسيطر عليه ، وتمكن من أن يكون هو وحينما وعيت هالني أن أكون من أنا ذليلة ملتهبة ..."[2].

إن الرجل ورغم ما يدعيه من انفتاح وثقافة لم يتخلص من النظرة الدونية للمرأة والتي يرى فيها كائنا ناقصا ليست لديه قدرة على الخلق والإبداع وهو ما تجسده رواية " المظروف الأزرق " للكاتبة مرضية النعاس ، حيث يشك أعضاء مجلة النهضة " في أن تكون كاتبة مقالات"المظروف الأزرق " امرأة ، وتجلى ذلك في قول أحدهم " صدقني أن المرأة الليبية لا تستطيع أن تكتب مثل هذه المقالات التي تتسم بالعمق والتحليل ... إن هذا المظروف الأزرق هو من صنع رجل ..." [3] ،وهذا الموقف دفع الرجل إلى التعبير عن ندمه بسماحه تعليم المرأة وعملها ، وهذا ما عبّر عنه فتحي بن خالة "زينب" صاحبة مقالات المظروف الأزرق: " إننا نحن الرجال قد ارتكبنا أكبر غلطة يوم تركنا المرأة تخرج لطلب العلم والعمل ...وأما المنطقي في الموضوع فهو بقاء المرأة في البيت وغير المنطقي هو خروجها للعمل "[4].

إن عنصر الثقافة قد كان عامل تحول أساسي في وجود المرأة الذاتي والاجتماعي ، حيث مكنها من إسماع صوتها ، والدفاع عن حقوقها ، وهذا ما رفضه الرجل .

ورغم إدراك المرأة المثقفة أن الصراع الذي تخوضه وأشكال سلطة المجتمع غير متكافئ مما يحد من إمكانات تغييرها لمظاهر تهافت واقعها وتلطيف نظرته لها وحكمه عليها ، فإنها تؤمن بجدوى المحاولة التي تشكل بدء الفعل ، وذلك لقناعتها بأن التغيير لن يكون سهلا أو آنيا

[1] – خناثة بنونة ، الغد والغضب ، ص 4.

[2] – المصدر نفسه ، ص 71

[3] – مرضية النعاس ، المظروف الأزرق ، ص 7

[4] – المصدر نفسه، ص 136.

وإنما يتطلب نضالا طويلا .. وهي التي يواصل المجتمع تهميش وجودها رغم ما تتوفر عليه من طاقات تفوق أحيانا تلك التي يمتلكها الرجل وهي النظرة الدونية التي سعى إلى تعطيل فاعليتها وإقصائها مقابل تعميق أشكال تبعيتها للرجل[1].

إن المجتمع يرفض الاعتراف بحق المرأة في الاختلاف والتميز ويسعى لإبقائها في مرتبة دنيا وهذا ما يظهر في رواية "زهرة الصبار" عندما يفصح "منير " لصديقته "رجاء" حقيقة الواقع في قوله " أسألك ألم تفهمي أنه لا مكان لك في عالم لا يعترف لك بحقك في ارتكاب الخطأ والصواب والخطيئة والمعصية ؟ لا يعترف بحقك في الاختلاف ؟ أغلب ما تفعليه تجاهر بما ينافي الحياء"[2] ، ولذلك فنظرة المجتمع للمرأة أخلاقية فهو يرفض أن يكون لها وجود مستقل بمعزل عن الرجل أو خارج الأعراف الاجتماعية .

ـ ومن صور الرجل التي ظهرت في الرواية النسائية صورة الأب ، ففي رواية " التماس " لعروسية النالوتي كانت علاقة البطلة زينب بوالدها ، علاقة مبنية على الاحتقار والكراهية والتنكيل دون سبب واضح غير خضوع الأب لإرادة أمه خضوعا مطلقا ، فقد كانت شخصية مستبدة لا ترحم ابنته ولا زوجته ، وقد بلغ الأمر إلى منعه من النوم في غرفة زوجته سنة كاملة لما تبين أن المولود كان أنثى وحتى بعد أن ماتت والدته فإنه لم يتخلص من موانعها ورغباتها فبقي يتصرف مع أم زينب وكأن والدته لم تمت ، وفي هذا استيلاب تام أفقده كل إرادة في التحرر من سطوتها حية وميتة ، وهذا ما تسبب في تقويض أسرته وحقد ابنته وأمها عليه فزينب ترى" أن أمها عاشت محرومة من كل متعة حميمية وأن جسدها سرقت منه طفولته وأخرست فيه أنوثته " [3]، لذلك كانت تود أن تصرخ : " لماذا لم يطلقها إذا كان يكرهها إلى حد دفعها إلى الموت دفعا "[4]،وبهذا فقد قتلها مرتين ، أهملها شابة ، وترك المرض ينهشها عجوزا وبخل عليها بالزيارة عندما كانت تلفظ أنفاسها الأخيرة ، وهذا وحده كاف لإنشاء الحقد في نفس

[1] – ينظر بوشوشة بن جمعة ، الرواية النسائية المغاربية ، ص 131 –132.

[2] – علياء التابعي ، زهرة الصبار ، ص 76.

[3] – عروسية النالوتي ، التماس ، ص91

[4]– المصدر نفسه ، ص 113.

البنت والتفكير في القتل انتقاما للأم المضطهدة ، لكن البنت أيضا لم تسلم من هذه الكراهية للأنثى ، فقد كان يسميها " رزية ثالثة" لأنها ثالث بنت تنجبها الزوجة " وأنا صغيرة أتعثر في خطوي وأتعلق برجله فينفضني عنه لأقع على الأرض فيوجعني الارتطام ، فأبكي ثم أضحك ويصور لي وهمي الطفولي أنه يمازحني فأستقيم وأقفو أثره فاتحة ذراعي ، أكاد أقع من فرط تعلقي به ... فينصرف وتلتقطني أمي"[1].

وهذا الحرمان من الحنان الأبوي بقي يلازمها طيلة حياتها، فأخذت تبحث له عن تعويض تسد به الفراغ العاطفي ، لقد عاشت الشخصيات النسائية في هذه الرواية في مجتمع لا يولي اعتبارا للأنثى سواء كانت زوجة أو بنتا ،و دفع الجميع الثمن غاليا.

. صورة أخرى للرجل تناولتها الكاتبة سحر خليفة في رواية باب الساحة " وهي صورة الأخ من خلال بطلة الرواية "سمر " التي تقاوم جنود الاحتلال في الانتفاضة من أجل الدفاع عن الحي وفي المقابل لا تستطيع أن ترد القهر والظلم الذي تتعرض له من قبل الأخ والأب ، لذلك نجدها تنشد تحرير الوطن وتحرير الذات معا وتشعر أنها كلما فهمت أكثر ناءت أكثر وخافت أكثر ، وفهمها هنا هو الوجه الآخر لوعيها برسوخ القيم وصلابة العلاقات الاجتماعية والوعي الاجتماعي السائد ، ف"سمر" حين ضربها جنود الاحتلال قاومت ورفعت بيدها الخشبة أو أي شيء يصلح للقذف ، أما ضربات أخيها صادق الذي يؤمن بأن المظاهرات والدفاع والمقاومة من شأن الرجال ، فتحسن بأنها " ليست أكثر من قارب تتقاذفه الأمواج والأنواء وإحساس بالخجل العارم والانسحاق التام والتفاهة والذل وعدم القيمة "[2].

إذن سمر تقاوم من أجل تحرير الوطن ولكنها لا تسطيع المقاومة على الصعيد الداخلي فتبقى عاجزة أمام الأخ الذي يكيل لها الضربات ، فهي تتعرض لقمع اجتماعي غير القمع السياسي الناتج عن الاحتلال فالقمع الصهيوني في حقيقته أقل ثقلا من اضطهاد الرجل للمرأة كما تقول الرواية حين تصف حالة سمر إثر العنف الذي وقع عليها من الأب والأخ نقرأ " وانطلق الآذان

[1] – المصدر السابق ، ص 91.

[2] – سحر خليفة ، باب الساحة ، دار الآداب ،بيروت،1986 ص 49.

فجأة فأحسست بالموت ، فلا الاحتلال ولا الجيش ولا كل عفاريت الأرض أقدر على سحقها كما سحقت "[1]وهكذا تضل المرأة في الوضع الذي كانت فيه " لأن الوعي الذكوري الذي يتعامل معها ظل في مكانه أيضا ، حتى نكاد نعتقد أن الانتفاضة تتحرك بفعل بشر يَتِمُ وعيهم بالسكون ولا يعرفون الحركة "[2].

لقد وصلت المرأة الفلسطينية قمة التفاعل مع الهم الجماعي متجاوزة المستويات الدنيا من العمل الاجتماعي والثقافي والخيري وغيرها ، فوصلت في وعيها إلى السياسة والنضال والأحزاب السياسية لكنها بقيت مقيدة بنظرة مختلفة أعاقت وصولها إلى مركز قيادي يتناسب وتضحياتها ، وظل عمل المرأة السياسي محكوما بسقف الحواجز الكثيرة التي تفرض عليها وبقي دورها هامشيا رغم التضحيات التي قدمتها[3]، فالمرأة قدمت الكثير في سبيل الوطن ولكنها لم تجن ثمار عملها ، وذلك بسبب النظرة الدونية المتخلفة لها.

وقد عمدت المرأة إلى التحرر من أعراف المجتمع ورواسب الماضي ، وما تمثله من محظورات و الانعتاق من نواميس الأخلاق وما تمثله من محرمات من خلال ما عبرت عنه من مواقف رفض وتحد تسمها الجرأة بفضل ما وفره لها التعليم من وعي وما حققه لها العمل من استقلال مادي منحها الثقة في نفسها ، والقدرة على تقرير المصير بمعزل عن الآخر /الرجل وسلطته التي كان يمارسها عليها هو و المجتمع والعائلة بصفة عامة[4].

وبغض النظر عن كون المرأة رافضة للرجل كليا أو جزئيا أو حتى لا شعوريا ، فإن أية كاتبة في نهاية المطاف تدرك أنه لا غنى عن إيجاد علاقة ما بين امرأة مثقفة متمردة ثائرة و رجل يتفهم طبيعة هذا التمرد ومشروعية ثورتها المثقفة على القيم الاجتماعية الذكورية الفاسدة ، وأن الأمر ليس إقصاء الرجل أو قتله وإنما هو حلم الكاتبة ببناء عالم اجتماعي ثقافي ذكوري أنثوي

[1] – المصدر السابق، ص 61 .

[2] – دراج فيصل ، دلالات العلاقة الروائية ،ص 34 .

[3] – ينظر عبيدات أروى ، صورة المرأة في الرواية الأردنية ، ص 31.

[4] – ينظر بو شوشة بن جمعة ، الرواية النسائية المغاربية ، ص148.

متوازن ، وهو عالم إنساني ثقافي تتوازى فيه الأدوار وتتحقق فيه إنسانية الإنسان بغض النظر عن جنسه أو هويته.

وما يحكم الهوية في علاقتها بالثقافة والسلطة هو سياق الاستمرارية الضرورية للوعي بهذه الهوية ،تلك التي يجد فيها الفرد نفسه داخل البنى الاجتماعية القائمة ،ويجد فيها أجوبة لمطالبه وبموقع ووظيفة معينة يقوم بها داخل جماعة الانتماء ضمن منظومة علاقة القوى الرمزية في المجتمع، بحيث ألاّ تقوم هذه الهوية على أساس بيولوجي أو طبيعي أو نفسي وقد أنتج رفض المرحلة الأولى في وعي الخطاب النسائي شخصية أنثوية منشطرة الهوية بفعل الازدواجية الفكرية المتشكلة من طموح التصورات التي تنطلق منها الرائدات الأوائل للحركة النسوية.

مما تقدم ذكره نجد العلاقة التي أنتجتها الكتابة النسائية بين الرجل والمرأة تتلخص في ثلاث نقاط رئيسية : الأولى أن معظم الكاتبات كتبن عن أوضاع المرأة مع الرجل بالصورة نفسها التي كتبها الرجل عن المرأة فكرسن نمطية الوعي الذكوري الاجتماعي المحافظ أو الجسد الأنثوي المشتهى ، والثانية أن بعضهن انطوى في الكتابة على المنولوجات الذاتية وسقفها الغارق في وضع نسوي مأساوي حافل بتفاصيل علاقة عاطفية فاشلة أو متوترة مع الرجل والثالثة أن هناك كاتبات عالجن إشكالية المرأة في سياقها الموضوعي ، فانتقدن البيئة الذكورية والنسوية المتخلفة وحاربن الإيديولوجيات الذكورية التقليدية السائدة والعلاقات الهشة غير المتوازنة اجتماعيا ، والتخلف السياسي والثقافي ، وقدمن رؤية فاعلة لحياة مختلفة قائمة على التفاهم الاجتماعي ، والتحرر للإنسان وتعميم الأفكار الواعية والديمقراطية البناءة فيتشارك الرجل والمرأة معا بوصفهما إنسانين متكاملين في بناء عالم حضاري إنساني لينهضا بأعباء الوطن وعلاقاته الإيجابية .

2 . 2 . الرواية الأنثوية.... وكثافة الوعي النسائي :

تظهر الروايات قيد الدراسة أن النساء العربيات لم يكنّ يعشن على هامش الأحداث الاجتماعية والسياسية خلال الأوقات الأكثر اضطرابا في تاريخ العالم العربي ، بل كن منخرطات بعمق في مصير بلادهن وشعوبهن وكذلك في التفاصيل الدقيقة لمعاركهن ضد القمع والتمييز " واستبعاد

هذه الروايات من التيار الرئيسي في الأدب العربي يعني إفقار التراث الأدبي العربي واستلابه من وجهة نظر نسائية ذات منظور خاص وتحليل مختلف للحدث وتأثيراته على الحياة العربية الحالية والمستقبلية"[1].

كما يستبطن الخطاب في الرواية النسوية الواعية قضية المرأة في تشابكها مع قضايا المجتمع ويستلهم تنظيرات الحركة النسوية التحررية في العالم ، منذ بدء التنبيه على ضرورة الاستقلالية الاقتصادية للمرأة والمشاركة في الإنتاج والعمل ، وفي الأنشطة والفعاليات الاجتماعية والثقافية والمساواة في الحقوق إلى آخر تلك الطروحات التي استضاءت بعلوم الاجتماع والأنثروبولوجيا وعلم النفس الحديث لتوسيع مطالبها ورؤيتها حيث انتقلت من المطالبة بالمساواة إلى تأصيل مفهوم الاختلاف وضرورة أن تكتشف المرأة ميزاتها النفسية والعقلية والإبداعية بمعزل عن تقليد الرجل واتخاذ إنجازاته هدفا يحتذى به أو معيارا لمقاييس النجاح والفشل ، وقد تبلورت تلك الدعوات أدبيا في التحريض على كتابة متحررة من المحظورات المفروضة على تفكير المرأة في قضايا كانت محرمة إلى وقت قريب كالجسد والحب والمؤسسات الاجتماعية وما يتصل بها من مفاهيم كالإيمان والأمانة والخيانة ، بل إن الاتجاهات المتطرفة من تلك النظريات قد دعت إلى حرية الكتابة حول تجارب تثير إشكاليات كبيرة بل هي ما زالت منبوذة في جل المجتمعات الإنسانية كالتجارب المثلية لدى الجنسين [2].

وقد قطعت الرواية النسائية العربية المتقمصة ذلك الوعي النسوي الجديد أشواطا بعيدة في مساحة التعبير تلك ، وامتلكت خصوصية أسئلتها وإجاباتها المرتهنة لطبيعة المجتمعات العربية وطبيعة المرحلة الثقافية / السياسية التي تعيشها – و إن لم يخل الأمر من حالات اغتراب – فكان أن ولدت روايات نسائية قد يصح أن نسميها رواية تعليمية أو تثقيفية حددت لها هدفا واضحا ، وصاغت بنية العمل الروائي لخدمته ، فجاءت شخصية البطلة منسجمة مع ذلك

---

[1] – بثينة شعبان ، 100 عام من الرواية النسائية ، ص 182.

[2] – ينظر غادة خليل ، صورة المرأة في الرواية النسائية في بلاد الشام ، ص 108.

الهدف ، ناطقة بالفكرة التي تعبر عنها دون زيادة أو نقصان ، أو محملة بخطاب إيديولوجي ينتصر لقضيتها ويحاول إثباتها.

ففي هذه الروايات نقف أمام تلك البطلات المثقفات وهن يُشَرِّحْنَ أسباب حصارهن وطرق التخلص منه أووَهُنَّ يسددن الضربات والهزائم لبنية المجتمع الذكوري ويحققن إنجازات متفوقة أو وَهُنَّ يُعِدنَ تربية الذائقة الذكورية بالعبث بمسلماتها وهزّ قناعتها والسخرية منها وإظهار قصورها وقد يترافق نجاح الذات مع إحساس بالتشفي والانتقام من الآخر / الرجل وطالت مساءلة البطلات أساسات البنى الفكرية التي يقوم عليها المجتمع الذكوري ، وشككت في مصداقيتها وصلاحيتها وأعملت خيالها في البحث عن بدائل تتسم بعدالة أشمل وأوسع وخلق فضاءات جديدة متصالحة مع القوى الإيجابية في المجتمع ممثلة بالأجيال الجديدة وأخذت على عاتقها تحرير الذكورة من عقد تفوقها وسلبية الأنثى.

إن التعليم من جهة والانخراط في المقاومة الوطنية من جهة أخرى والتفاعل مع بعض الأفكار التحررية من جهة ثالثة، دوافع ساهمت في إنشاء المرأة الجديدة المختلفة عن المرأة التقليدية ففي رواية "الصبار" لسحر خليفة تقدم لنا الكاتبة نمطين من النساء ، نمط خرج من الثورة إلى دنيا المغامرة الواعية والفعل الثوري ونمط عتيق جفف التقليد والإتباع ، فبات وعيه أسير الخرافة والجسد.

تقدم لنا الرواية شخصية الفتاة " لينا " وهي فتاة صلبة لديها خبرة في العمليات الفدائية وعندما تُعتقل تسبب مأزقا اجتماعيا لذكورة "عادل" الذي يجد نفسه متسكعا في المقاهي بينما هي تدخل السجن ، إذ لثورة المرأة في الأرض المحتلة نتيجتان : " الأولى تثوير الواقع الاجتماعي للمرأة الذي لم يعد يتناسب مع الدور الثوري الذي أخذته على عاتقها ، والثانية أنها أملت مكانتها واحترامها على الرجل الذي لمس بما لا يقبل الشك أنها لا تقل عنه صبرا و شجاعة وتضحية "[1].

[1] – سحر خليفة ، الصبار ، دار الآداب بيروت ،1984،ص 12.

تمثل "لينا" نموذجا لفتيات الجيل الجديد في المجتمع الفلسطيني وما طرأ عليه من تطور وتغيير وخاصة التغير الذي طرأ على وضع المرأة بعد حرب تشرين ، حين تعلمت المرأة وانخرطت في العمل الوطني والنضالي بعد حرب حزيران التي تمثل صفحة قوية أيقظت الوعي الجمعي ، وخلخلت الكيانات الاجتماعية المهترئة فالبطلة ترفض القيم القديمة البالية وترى " أن بعد شرف الوطن لا قيمة لأي شرف "[1] فانخراطها في المقاومة جعلها ذات شخصية مستقلة وذات رأي سديد ، فلا يُنفذ أي قرار إلا بالرجوع إليها واستشارتها.

كما يغدو الاحتلال من هذه الزاوية عاملا مساعدا في الكشف عن معدن المرأة ، وعن قدراتها المطموسة تحت ستار العيب والمنع والخوف ،فامتلاك المرأة لمستوى ثقافي عالي يؤهلها كي تكون لها آراء متحررة عن السائد والمألوف من الأعراف والعادات والتقاليد ،ويدخلها في علاقات شبه متكافئة مع الرجل ، لما تتمتع به من ذكاء عملي ومبادرة ، وقد ظهر عنصر الثقافة واضحا في عدد من نصوص الرواية النسائية ، والتني مكنت المرأة من إسماع صوتها والدفاع عن طموحاتها وأهدافها وجعلتها تفتح باب الجدل حول وضعية المرأة والرجل[2].

وهذا يرجع إلى دخول المرأة عالم العمل وحقول المعرفة ، وطرقها أبواب العمل بعد أن كانت حكرا على الرجل ، وعمل نموذج المرأة المتثقفة على الارتقاء بوضع المرأة إلى مرتبة أفضل من خلال تمكينها من عناصر الوعي بوجودها ، وإنارة سبل دفاعها عن نفسها وحقوقها ، وتحررها من الرقابة التي تمارس عليها من خلال تمردها على المجتمع وتقاليده البالية ، تجلى ذلك في رواية "الغد والغضب" لخناثة بنونة " ، حيث تعلن البطلة "هدى" تمردها على الأسرة ومعتقداتها " هذا العصر غير عصر أبي ... لن أقبل وضعا أرفضه في الأشياء ، لكي أكون مجرد وجه ممسوخ ، لأجسد عملية التلقين والتوليد للشيء نفسه"[3].

لقد حاولت المرأة الواعية الانعتاق والتحرر من كل أنواع القيود الأسرية والاجتماعية وما تفرضه على المرأة من محظورات ، وما تمارسه نحوها من أشكال الرقابة ، تقول "رجاء" بطلة

[1] – المصدر السابق، ص 156.

[2] – ينظر محمد الدغمومي، الرواية المغربية والتغيير الاجتماعي ،ص 105.

[3] – خناثة بنونة ، الغد والغضب ، ص 3–4

رواية "زهرة الصبار" "شعرت أن كل ارتباط لي بعائلتي قد اختلّ ، كأنها أصبحت من عصور ما قبل التاريخ ولم يعد يهمني من شأنها شيء ، آلمتني محاصرتهم لي بحنانهم وضجيجهم وأحاديثهم الفارغة ، وأحسست أنني جزء انقطع من كُلٍ وانفصل ... حينها قررت أن أسكن وحدي" [1].

أما بطلة رواية " رجل لرواية واحدة " تقول " الواقع هو المسؤول عن الفظاظة والقسوة وانحسار القيم عن وجودنا، ... الغباء وحده يدفع أهلنا إلى الخوف من المغامرة ، ومن فتح الأبواب أمام جنون الإنسان وعظمته ..هو المسؤول عن الاغتصاب والتعذيب والهزيمة والاستغلال والتهميش المنظم لفئات لا تحصى من المجتمع. "[2]

فالرواية تجعل الواقع سببا في تردي وضع المرأة وانحسار وجودها في مجتمع لا يزال يكرس سلطة الرجل لها ويستخف بما تناديه به من حرية ومساواة.

لقد تحول العمل بالنسبة للمرأة إلى نوع من الممارسة تمكنت المرأة من خلاله تجاوز ما اعترضها من أزمات ومحن في حياتها " فالعمل بالنسبة للمرأة المتعلمة والمثقفة هو اختيار ناتج عن قناعة مادام يضطلع بدور ويؤدي وظيفة يسهم في تطور المجتمع ودفع مسار تقدمه بما تحققه له من معرفة و تبثه فيه من وعي"[3].

وفي رواية " عبّاد الشمس "[4] لسحر خليفة قدّمت لنا الكاتبة مثالين مختلفين بيئيا وثقافيا واجتماعيا للمرأة المثال الأول " رفيف " الفتاة المثقفة التي تعمل صحفية في مجلة البلد في الضفة ، والتي تمارس حريتها الشخصية والفكرية والاجتماعية والاقتصادية دون تدخل من أحد ولا شك أن عملها كان عاملا في بناء شخصيتها وصقلها، وفي توسيع مدركاتها الحسية وفي تمتعها بالحرية والاستقلالية واعتدادها بنفسها، لذلك وجدناها تناقش زملائها في المجلة وتتعامل معهم تعامل الند ، وتواجههم بحقائق ذواتهم دون تحفظ أو خوف أما المثال الثاني فتجسده "

---

1 – علياء التابعي ، زهرة الصبار ، ص 119

2 – فوزية شلابي ، رجل لراوية واحدة ، ص 104.

3 – بوشوشة بن جمعة ، الرواية النسائية المغاربية ، ص 125.

4 – سحر خليفة ، عباد الشمس ، مصدر سابق.

سعدية" المرأة الشعبية البسيطة زوجة العامل "زهدي" ، وأم أولاده الخمسة ربة منزل لا تجيد عملا ولا تحمل شهادة ، تعتمد وأسرتها على عمل الزوج اليومي ، وحين يستشهد ينقطع مورد الرزق وتجد نفسها أمام معضلة كبيرة وهي تأمين متطلبات العيش لها ولأولادها ، ولأنها كانت تمتلك الإرادة القوية وبعضا من الوعي البسيط فقد استطاعت بفعل ظروفها القاسية أن تحول تلك الإرادة القوية وبعضا من الوعي البسيط إلى قوة فاعلة فخرجت إلى دنيا الناس ، والعمل المثمر، فانتشلت أولادها ونفسها من الفقر والضياع وانعكس عملها إيجابيا على أسرتها وعلى مظهرها الخارجي وتصرفاتها وسلوكها وطريقة تفكيرها فبدت ملامحها أكثر شبابا وحيوية وتألقا وبدا كلامها يحمل نفحات من الثقة والاعتداد بالنفس والشجاعة .

إن لعمل المرأة ضرورة وأهمية كبرى ليس فقط لسد الحاجات المادية الاستهلاكية ، بل على الصعيد الشخصي أيضا ، إذ يحرر الشخصية ويقويها ويغنيها ويمدها بالطاقة اللازمة لمواجهة مختلف أشكال التحديات.

تقدم لنا رواية "الطواف حيث الجمر"[1] للكاتبة العمانية بدرية الشحي ، نموذج الفتاة "زهرة" التي تقوم على خدمة أبيها وإخوتها الذكور ، تصحو قبل آذان الفجر لتعدّ لهم إفطارهم وما يحتاجون إليه في يومهم وتنام بعد نوم الجميع وانقضاء الحاجات ، يتركها بن عمها الذي خطبت له منذ ولادتها لتكون زوجة له ويهاجر ويتزوج بأخرى ، فتبحث لها العائلة عن بن عم آخر يصغرها باثني عشر عاما ، فتهرب "زهرة" رفضا للواقع الذي تعيشه .

في رحلة طويلة وشاقة تظهر شخصية "زهرة" القوية التي تحدت الرجال وشكوكهم ورغباتهم وفي "زنجبار" عملت لتعيل نفسها ، ووجدت "زهرة " المجال لتثبت لذاكرة الاضطهاد أنها تستطيع أن تحافظ على نفسها وأن تنجح دون الحاجة إلى رجل ، فأدارت مزرعة ضخمة بما تشمل عليه من عمال وأعمال ونجحت في التجارة وتحدت منافسيها ودخلت في صراعات من أجل ذلك ،فعلت "زهرة" كل ذلك وهي تتخيل إخوتها وأباها وأهل قريتها في الجبل يرون النفوذ والقوة اللذين تملكهما وهم لا يصدقون أنها هي زهرة نفسها التي يعرفونها ، وطالما سخروا منها.

---

[1] – بدرية الشحي، الطواف حيث الجمر ، مصدر نفسه .

أما شخصية شهرزاد في رواية "القلق السري" للبحرينية فوزية رشيد ، فهي شخصية من نوع خاص فقد كانت رحلة هذه البطلة في الرواية رحلة خاصة ، حيث كانت تبحث في جميع الثقافات الإنسانية وتقارن بينها بحثا عن ماهية الأشياء والإنسان والمرأة والرجل وتهرب هربا فكريا فيزيقيا لتبحث عن نفسها وعن القناعات الفكرية التي آمنت بها من خلال الكتب وحكايات جدها الذي يختفي ليتركها وحيدة بلا صديق يشاركها في هذه الأفكار عن المجتمع و أعرافه.

إن جوهر النص الروائي العام في هذه الرواية يشير إلى وضع المرأة في المجتمع العربي من خلال شهرزاد التي عاشت كل حياتها في بيتها تقضي الوقت في القراءة داخل غرفتها والتحاور مع كائنات لا وجود لها إلا في مخيلتها المنقطعة عن الحياة الفعلية ، لتهرب إلى حياة تشكلها وتكونها وحدها بشكل خارج عن العادة.

لقد مثلت شهرزاد المرأة العربية المثقفة التي تتورط معرفيا بما يغاير واقع مجتمعها وخلفياته الإيديولوجية تلك المثقفة التي تطمح إلى تجربة تخوضها وحدها دون وصاية لتبني نفسها وتحدد طريقها ، إنها المرأة المثقفة التي تحلم بالحرية ،" إنها الحرية التي تحتاج إلى من يناضل من أجلها ، وليس فقط اللغة تحتاج إلى امرأة تناضل من أجل أنوثة النص وأنوثة قلم الكتابة لكي ترد اللغة إلى أصلها الأول وهو الأنوثة "[1].

وإذا كان الغذامي يرى أن تأنيث اللغة والنص لن يتحققا إلا بعد أن تكتنز الذاكرة بالمعنى المؤنث والأنوثة وهو شرط لم يتحقق بعد ، وإن كانت الكاتبة الجديدة تسير باتجاهه بوعي واضح ، فإن المرأة نفسها تبدو قلقة ومتأرجحة بين عالمين ولغتين ، وتحتاج إلى أن تتحرر من ثقافة تسلطت عليها طويلا ، هي امرأة يحدد هويتها الرجل ويتدخل في أدق تفاصيل الهوية الشخصية وهو الجسد.

تعي "شهرزاد" في رواية " القلق السري" هاجس "شهرزاد" في الليالي الألف ، ولكنها رغم ذلك تختلف عنها وهي تسر بذلك لجدها " شهرزاد مثلا التي أسميتني على اسمها تغلبت على روح

[1]- عبد الله الغذامي، المرأة واللغة،ص66.

الجلاد في شهريار بالتحايل وفن الحكايات لأن حياتها كانت مرهونة بقلق منه بالنسبة لي لا أريد أن أرتهن لأي أحد كان ... لا أريد أن أخاف وأتحايل لأعيش "[1].

لكن شهرزاد ترتهن لغرفتها بعد موت جدها ، وتخاف وتتحايل بالأحلام والأخيلة ، كي تعيش وهي قابعة على سريرها تواجه المرآة وتغادر ما حولها إلى ما هو بداخلها وتعيش حد التناقضات، إن لها ذاكرة مثقلة بالثقافة ضد المرأة وهي تحلم بثقافة أخرى تبحث عنها في المجهول ، وتدرك شهرزاد أن جدها صاحب الحكايات عندما أعلن بعد ولادتها عن اسمها حمّلها إرثا إضافيا تتلقاه مع اسمها وتمضي به في رحلة الحياة.

إن امتلاك المرأة المثقفة قدرا من الوعي والمعرفة منعها من الوقوع في حيل الرجل بسهولة ويسر ، بل كانت تمارس مع الرجل ذات اللعبة، لأنها كانت تدرك جيدا حقيقة النوايا التي يضمرها ، و مدارها الجسد وترى فيها نوعا من الامتهان ما دامت تفتقد إلى عنصر الإقناع والتفاعل لصدورها عن طرف واحد هو الرجل فكانت لذلك تمارس ذات اللعبة بأفانين من الإغراء دون أن تضعف أو تستسلم [2].

لقد قدمت لنا نماذج الرواية النسائية بطلات يحاولن التخلص من التبعية والضعف حتى يكتسبن صفة الكائن الوظيفي في المجتمع، لكن تَحقُق ذلك يقتضي تغيرا عميقا في المجتمع وتطورا في الذاتية يتيحان للمرأة امتلاك الوعي بالواقع وبالرجل والمجتمع ، ذلك أنها وكما تمثل في الرواية الوعي بالواقع وبالرجل والمجتمع ،شاهد على تغير ما وطرف فيه لكنه تغيير صعب يتم في مناخ متأزم مداره صراع الماضي والحاضر والأصالة والمعاصرة.[3]

2-فوزية رشيد، القلق السري، ص 77.

2 – انظر بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، ص130.

3- ينظر المرجع نفسه،ص139،140.

ولئن مثل التعليم والعمل علامتين أساسيتين من علامات تحول وضع المرأة العربية فإنهما قد أسهما بفعالية في بلورة في وعيها كأنثى وبدورها كعنصر فاعل في المجتمع مما قوى نزوعها إلى التحرر من أشكال القهر الاجتماعي الذي يمارس عليها.

إن تطور الوعي النسائي مازال يكبو ويتعثر ويصطدم بمصاعب متنوعة وبكثير من الأوضاع المتنافرة المتناقضة ،أهم هذه المصاعب أن المرأة وإن كانت قد ارتقت في عين نفسها وأدركت قيمتها ومكانتها كإنسانة ،فإن صورتها لم تتغير إلا طفيفا في نظر المجتمع، فالصورة التقليدية القديمة مازالت راسخة في عقلية المجتمع الذي لا يستطيع أن يتصور المرأة خارج أدوارها التقليدية ، ولا يرى فيها إلا الأم أو الزوجة خاضعة مطيعة وخادمة وغير ذلك من الصور ،وقد حدد الدكتور صالح مفقودة ثلاثة أصناف للكتابات النسائية :

الأولى : تندرج ضمنه كتابات تتصف بتقليد الطرق و المقاييس ونظام القيم السائدة في الإنتاج الأدبي .

الثانية : تلتزم كتاباته في بعض جوانبه نسخة من العالم الذي تقهر فيه النساء عن طريق أبنية فكرية واجتماعية قائمة ، أو نسخة من العالم الذي تكون فيه الأساطير المصنوعة عن المرأة المتعارضة مع إنسانيتها أكثر قوة من الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي يتسبب فيها القهر بصوره المادية الملموسة أو صوره المعنوية الضاغطة .

الثالثة : فيتمثل في وجود كتابات تخطت مرحلة الاحتجاج المباشر ووصلت إلى محاولة جادة لاكتشاف الذات وتحرير الداخل من ردود الأفعال الآنية الغاضبة، وكشفت عن وعي عميق وموهبة لا تقل عمقا بل إن بعضها حقق مكانة مرموقة في ساحة الثقافة العربية تصل إلى مرتبة الريادة [1].

أ. الذكورة والأنوثة ...تفوق الأنوثة:

الأنوثة والذكورة (سلوكان واتجاهان ، وأسلوبان في التصرف إزاء الظروف ويقال من جهة أخرى على نحو مألوف : اتجاه مذكر و أسلوب مذكر ، واتجاه نسوي وسلوك نسوي مع أنه

[1] – نظر صالح مفقودة ، السرد النسوي في الأدب الجزائري المعاصر ، الموقف الأدبي ، ع356 ، مارس 2000 ، ص 97.

من المعروف ومنذ زمن بعيد أن كلاّ من الرجل والمرأة يحمل في ذاته بعض خصائص وبعض هرمونات الجنس الآخر) [1]، وقد أوضحت بحوث جون ماني وهامبسون أن شخصية الإنسان (تتحدد ذكرا أو أنثى على الخبرات النفسية والاجتماعية التي تؤكد للإنسان كونه ذكرا أو أنثى من محيط الأسرة والمجتمع الذي حوله) [2].

وقد اقترنت الأنوثة بالنسبة إلى الغالبية من الناس بالضعف والخنوع والعجز ، كما أن الحضارة الذكورية بقيت تنظر إلى المرأة نظرة دونية وتمجد القيم الذكورية ، فيحظى الذكر بالميزات الاجتماعية والحريات المختلفة التي يتمتع بها لمجرد أنه ذكر، مما جعل المرأة تتمنى أنت تكون ذكرا لتحصل على هذه الميزات وتتمتع بها ،كما يتمتع بها الذكور" والحقيقة أن البنت تتعرض منذ ولادتها حتى مماتها لمحاولة إقناعها بنقصها ووضعها الأدنى، وهذا بطبيعة الحال يثير فيها على الدوام رغبتها في أن تكون رجُلاً... وبسبب أن الحضارة هي حضارة ذكورية فقد كان من الصعب على المرأة أن تحقق نوعا من الإعلاء لهذه الرغبة الذكورية لأن كل المهن في الحياة كان يشغلها الرجال وهذا بالطبع رسب في نفس المرأة الإحساس بالنقص. "[3] .

وقد نجحت الثقافة الذكورية على مدى القرون في إقناع النساء عامة بأن طموحهن الفكري" ليس إلا انحرافا عن طبيعتهن ، أو نشاطا ذكوريا في طبيعة الأنثى ويجب أن يستأصل"[4]، لأنه يعد عيبا بالنسبة للمرأة المكتملة الأنوثة ، إلا أن المرأة تمكنت بذكائها من أن تقتحم مملكة الرجال الفكرية وتختطف ثقافته وتمسك قلمه ،وتواجهه بسلاحه الذي يتفوق به عليها، لذلك نجد بعض الروائيات أخذن " بمهمة تفكيك الفحولة وتكسيرها من خلال خلق نموذجهن الأنثوي أو الذكري [5]" .

---

[1] – بيير داكو ، المرأة ، بحث في سيكولوجية الأعماق ، ص 253.

[2] – نوال السعداوي ، الأنثى هي الأصل ، ص 104.

[3] – المرجع نفسه، ص 97.

4 – المرجع نفسه ، ص 149.

5 – عبد الله الغذامي ، المرأة واللغة ، ص 181.

وبهذا تكون قراءة الشخصية الأنثوية أو الذكورية كما تقدمها الرواية النسوية تتصف بأمور منها: أن المرأة (الكاتبة) تحاول إبراز عناصر الأنوثة في الذكر ، وإبراز عناصر الذكورة في الأنثى وكأنها بذلك ترفع من قدر الأنثى بإبراز عناصر ذكورتها وتحط من قدر الرجل بإبراز عناصر أنوثته لعلها في ذلك تعبر عن توقها في تحقيق حلم المساواة في مجتمع يمجد الذكورة ويجعل منها المثال الذي يجب على المرأة أن تساويه وتتماهى معه بغية تحقيق وجودها وفضلا عن ذلك تقدم الرواية النسوية الشخصية الأنثوية شخصية متفوقة متفردة تحظى بالإعجاب والحب ، وهي قادرة على الفعل وصنع القرار ، فتبدو شخصية إيجابية غنية تضاهي الرجل وتتفوق عليه فتقترن بالعلو والرفعة ، وتنظف كلمة الأنوثة من دنس الدونية التي نعتها بها فرويد ومجتمعه الذكوري.

ب . تأنيث الذكر وتذكير الأنثى:

في رواية " شتاء مهجور "[1] للبنانية رينية الحايك تصارع البطلة شخصية زوجها الذكورية حتى ينتهي زواجها بالطلاق ، لكنها حين تلتقي بصديق ذي شخصية أنثى ذكورية ، فإن شخصيتها الأنثوية تضطرب ولا تجد المقياس لإدراك قيمة سماته ، فتستخف بعناصر الأنوثة في شخصيته : الحنان ،التفاني، المشاركة وحين لا تقدرها حق قدرها تنتهي صداقتهما بالفراق وكأن الكاتبة لم تجد إطارا يصلح لإدارة علاقة صداقة متكافئة بين الشخصيتين لأن مثل هذا الإطار ما يزال خياليا يتبدد ما أن يوضع موضع الفعل والممارسة.

وفي رواية " نخب الحياة "[2]للتونسية آمال مختار تقاسي البطلة صراعا مريرا بين حبها لحبيبها ونفورها من شخصيته الأنثذكورية ، فهو متحفظ محدود الطموحات يحلم ببيت وأسرة وأولاد ، ولا يجد معنى للمغامرة والاكتشاف ويصف تطلعات حبيبته الجامحة بالجنون ويتجلى هذا الصراع في الرواية حول رحلة إلى أوربا تريدها البطلة ارتجالية تسكعية ويرفض حبيبها الفكرة أساسا من دون تهيئة وتخطيط وتغامر البطلة بالسفر وحيدة وتعيش حياة مرتجلة مندفعة

---

1 – رينيه الحايك : شتاء مهجور ،ص 56.

2 – آمال مختار ، نخب الحياة ،مصدر سابق .

لا تحدها حدود ، وحين تعود إلى بلدها لا تذهب إلى حبيبها كما هو متوقع ، بل نجد في المقابل إشارة إلى مرحلة جديدة من حياتها يحتل فيها العمل / الكتابة المنزلة الأولى.

أما في رواية سلوى بكر "وصف البلبل "[1] نجد أن البطلة أنثى عادية ، لكن قسوة تجربة زواجها جعلتها تنفر من الشخصيات الذكورية المطابقة لصورة زوجها المتوفى ، وتنذر نفسها لتربية ابنها الوحيد ، تلتقي عشية زواج ابنها بشاب في عمر ابنها وتتعلق على الفور بسمات الوداعة والحنان التي تبدو على ملامحه الجميلة ، وسرعان ما ستكشف أن الشاب في حقيقته وديع حنون متعلق بالحب منجذب إلى الأمومة وتتحول القصة إلى زواج امرأة من شاب في عمر ابنها ، وهنا تعمد الكاتبة إلى دفع البطل الشاب إلى التحلي بمزايا ومواصفات ومسؤوليات الذكورة لإنجاز علاقة الزواج ،فتتخلص بذلك من إشكالية الندية العسيرة في العلاقة بين الرجل والمرأة ،كما تتجنب ترك امرأة محترمة وأم من دون أن ترتب لها وضعها بحيث ينضوي في النهاية تحت العنوان الذي تنتهي عنده جميع الاعتراضات وهو الزواج.

وتقدم لنا رواية " قبو العباسين" لهيفاء البيطار مثالا واضحا على محاولة الكاتبة تحقيق حلم المساواة بين الرجل والمرأة سواء من خلال تأنيث الذكورة أو تذكير الأنوثة عبر شخصيتي خلود وعقيل لاسيما أن" مجتمع العنصرية الذكرية الذي هو مجتمعنا يقيم علاقة مساواة بين الأنوثة والدونية "[2] ،لذلك تحاول الكاتبة أن تنفض عن منكبيها هذه الصفة التي لازمت المرأة قرونا عديدة من خلال تبادل الأدوار بين المرأة والرجل.

إن شخصية خلود شخصية مأزومة وقلقة ، بسبب الاضطهاد لأمها وخالتها مما ولد في نفسها حقدا عليه وكرها له ، فأرادت الانتقام منه عبر جسدها الذي كان يتأرجح بين شوقها للرجل وحقدها عليه ونفورها منه ، وتعلن الكاتبة أن الشهوة للآخر من سمة الذكورة ومع ذلك تلبس بطلتها هذه السمة ، و كأنها في ذلك تريد تحقيق فكرة المساواة معه ، إذ أنّ المشاعر ليست حكرا عليه وحده فهي مثله تشعر وتحس وتشتهي وترغب ، تقول مخاطبة نفسها وصوت

---

[1] – سلوى بكر ، وصف البلبل ، مصدر سابق.

[2] – جورج طرابيشي ، أنثى ضد الأنوثة (دراسة في أدب نوال السعداوي على ضوء التحليل النفسي) ، ص 37.

الحقد على الرجل يكمن وراء قولها " تَصَرَفِي كرجل إلهي واعبثي ثم تزوجي ، إنه لا يتميز عنك بشيء أبدا"[1].

ولأن الرجل له مطلق الصلاحيات ،ويتمتع بكل الحريات ،أرادت خلود أن تهزأ منه وتمارس حرياتها محاولة تهشيم قلاعه وكسر فحولته وهو الذي كبّلها بقيوده وأخضعها طويلا لقيمه وقوانينه لذلك ستطعنه في صميم فحولته ،وتستل منه امتيازاته تقول " لن أقدم عفتي و طهارتي لرجل سيتباهى ليلة عرسي بعشيقاته وغزواته ،سأبتسم وقتها بسري وأقول باستهزاء ، أنا لا أقل عنك تجربة ، لكن للأسف ستكون جملة خرساء ، لأني لن أتمكن من رفع صوتي وقولها"[2].

إن تجاوز خلود لما هو مألوف في المجتمع وتمردها عليه ما هو إلا رد فعل عنيف على الرجل الذي استباح أمّها وخالتها، لذلك أرادات ارتداء الأقنعة كي لا يكشف خرقها للأعراف الأخلاقية والقيم الذكورية وإلا حكم عليها المجتمع بالفسق ، ومن هنا آثرت أن تكون جملتها خرساء ،وإن كان هذا ليس من الأنوثة ولا من الأخلاق في شيء ،فالتفوق والمساواة لا يجب أن تكون في الأمور اللاأخلاقية، فهذه هي الدونية بحق ، ورغبة الكاتبة في تحقيق المساواة بين المرأة والرجل ، دفعتها إلى إبراز عنصر الأنوثة في شخصية "عقيل" الذي يحب "خلود" ويرى الحب شعلة إلهية ، ألبسته ثوب الضعف الذي امتازت به المرأة طويلا أمام العاطفة وها هو عقيل يتحمل معاملة خلود القاسية له ، ويرجوها ويتوسل إليها ألا تتركه ، وأن تسامحه فيما لو تصرف أي تصرف يزعجها عن غير قصد ، فبدت شخصية الرجل ضعيفة هشة ، مضطربة أمام المرأة ، وكأن الكاتبة تريد أن تخلع صفة الضعف التي اتصفت بها المرأة أمام عاطفتها إزاء الرجل ،وتسقط هذا الضعف على الرجل لعلها في ذلك تنتقم من مصدر ضعفها وخوفها وَكَبتِهَا وقيدها.

---

[1] – هيفاء بيطار ، قبو العباسيين ، ص 69.

[2] – المصدر نفسه ، ص79.

وفي رواية غادة السمان " الرواية المستحيلة"[1]محاولة أخرى تقدمها الكتابة لتذكير الأنوثة عبر الشخصية الروائية "زين" رغبة منها في تحقيق حلم المساواة مع الرجل، وذلك من خلال عنصر الذكورة ، وجعله العنصر المهيمن عليها ، إذ تكشف الكاتبة النقاب عن العوامل التي ترسّب في الإنسان إحساسا بالذكورة أو الأنوثة ، فالأب " أمجد الخيّال" لا يريد بنتا ، إنه يريد ولدا ذكرا يحمل اسم العائلة ، ويكون ولي العهد، ولم يأت الولد وجاءت بدلا عنه البنت فأسماها زين العابدين لتكون " جسدا مؤنثا يحمل علامة مذكرة" [2].

لم تكن زين العابدين منذ طفولتها فتاة عادية ، إذ أنها لم تسلك سلوك الفتيات في طريقة عيشهن بل كانت مختلفة عمّن حولها من بنات عمّتيها وعمّها الذين تعيش معهم في البيت نفسه ، ورفضت الفتاة السلوك الذي تنتهجه البنات عادة في لفت نظر الآخرين واستدرار عطفهم وحبّهم ، وإن كان " أول و أهم عامل يحدد إحساس الشخص بكونه ذكرا أو أنثى هو نظرة الأسرة (من حوله) إليه كذكر أو أنثى وعلى هذا فإن العوامل الاجتماعية والثقافية والتربوية تحدد أنوثة المرأة أو ذكورة الرجل" [3].

وقد لعبت الأسرة التي عاشت في كنفها "زين" دورا رئيسيا في انتقالها من عالم الأنوثة إلى عالم الذكورة إذ رسّبت العلاقات غير المتكافئة داخل الأسرة في نفسها شعورا بالنقص تجاه الذكر فمنذ نعومة أظافرها وهي تتعرض وبنات العائلة للرّدع من قبل عمّتهم "بوران" التي كانت تزجرهن واحدة تلو الأخرى وتلقّنهن سلسلة من المحظورات والقيود التي يجب على الفتاة اتباعها، فالمجتمع بقوانينه ونظمه وضغوطه يكبت المرأة ويعلمها من صغرها كيف تصبح أنثى وتنال إعجاب الآخرين فتُعامل كالدمية و تُسلب من حريتها ، وتُقتل شخصيتها فتشكل وجودا سلبيا في المجتمع.

---

[1] – غادة السمان ، الرواية المستحيلة – فسيفساء دمشقية ، مصدر سابق.

[2]– عبد الله الغذامي ، المرأة واللغة ، ص 160.

[3] – نوال السعداوي ، الأنثى هي الأصل ، ص79.

إن المجتمع بأفكاره وعاداته وقوانينه الذكورية قد عمل على صنع شروخ بين الذكورة والأنوثة معززا هذه الشروخ، كي يتمكن من المحافظة على سيادته الذكورية ، ويضمن لنفسه حرية الممارسة والقول والفرض على الجنس الآخر (المرأة) الذي ينظر إليه نظرة دونية محتقرة.

إذن فالتربية والأشخاص المحيطين بالطفل لهما تأثير كبير عليه ، والفتاة وحدها تدفع الثمن فسلوكها ممثلا بالقول والفعل يجب أن يخضع للمراقبة والحظر والعيب والحرام مما يؤدي إلى كبح إمكانياتها وقدراتها فتظل قراراتها ملكا للآخرين ، مرهونة بهم ولهم ، على عكس الصبي الذي يكون كبيرا في " طريقة وجوده للآخرين التي تشجعه على أن يعيش لنفسه، فهو يتلقى دروس الحياة بحركة حرة تتفتح حول العالم الواسع ويتنافس بصلابته واستقلاله مع الصبيان الآخرين فيحتقر البنات ويتصرف بكل حرية"[1].

اضطرت "زين" إلى تقمص صفات الذكور وتمثيل تصرفاتهم في محاولة منها لدخول عالمهم واستكشاف أسرارهم ، فسايرت نموذجهم المذكر وحاولت محاكاته مدعية أنها صبي ، وقد ساعد في ذلك شعرها الحليق وملابسها الذكورية ، واسمها الذي تحمله ، واكتشفت مدى الوحشية والقسوة اللتين يمتاز بها عالم الصبيان ورغم أنها فتاة ، إلا أنها أظهرت تفوقها عليهم وقدرتها على إثبات الذات، لتتمكن بذلك من تحقيق حلم المساواة مع الآخر/ الرجل بعد أن قام باستلابها وممارسة ألوان القهر والقمع عليها، لتثبت أن أنوثتها لا تتصف بالسلبية بل هي أنثى فاعلة ،صحيح أنها امتلكت صفات الذكورة التي أصبغها عليها المجتمع إلا أن امتلاكها هذه الصفات لم يكن إلا وسيلة اتخذتها كي تتمكن من ممارسة حريتها وتأكيد ذاتها التي حاولوا اغتيالها.

لقد قامت الكاتبة غادة السمان باستقراء الواقع بشكل جيد، وتوصلت إلى أن حقيقة اضطهاد المرأة ومحاولة السيطرة عليها لا يعود إلى اضطهاد الرجل لها بقدر ما يعود إلى المجتمع غير العادل الذي يعيشان فيه، فكلاهما مقهور ومؤطر بإرث وعادات وتقاليد وأفكار لا يستطيع تجاوزها بسهولة وهما بأمسّ الحاجة إلى حريتهما السياسية والاقتصادية والفكرية وغيرها، لذا

[1] – سيمون دي بوفوار ، الجنس الآخر ، ص 61–62.

تقول الكاتبة " إن حركة تحرير المرأة يجب أن تنادي بتحرير الرجل أيضا الرجل ليس هو العدو، بل التخلف هو العدو المشترك "[1].

فتحرير المرأة لا يمكن أن يتم إلا ضمن إطار الثورة الشاملة أي تحرير جميع الفئات المستلبة والمظلومة من قوى القهر والاستلاب التي تشوه إنسانيتها وتسطو على حقوقها ، لذا فإن " عزل قضية المرأة المضطهدة عن قضية الرجل المضطهد يجعل من كفاحها كفاحا أحادي البعد مفتقرا إلى الشمولية الثورية الإنسانية "[2].

في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي تبرز الشخصيتان المتساويتان، فالبطل أنثى ذكوري والبطلة ذكوأنثوية ، وكما هو متوقع ، فالبطلة تضيق بشخصية حبيبها وتدرك أن مصير علاقتهما إلى الفشل وعلى الرغم من إدراكها لإيجابيات سمات شخصيته ، فهي لا تكف عن البحث عن رجل أكثر ذكورة في السلوك أو القيمة الاعتبارية أو طبيعة الدور، وتحاول البطلة الإبقاء على حبيبها مقيدا إليها بعاطفته العاجزة المكفوفة المدحورة حتى بعد أن تتزوج من رجل سلطة متنفذ غني ، إلا أنه لا يملك في النهاية إلا الاعتراف بهزيمته بعد طول عذاب .

في هذه الرواية نجد أوضح صورة للعلاقة بين شخصيتين متساويتين ،ومثل هذه العلاقة ليست متداولة كثيرا فالأغلب في الرواية النسائية تداول صراع النساء الأنثويات أو الذكور بصفاتهم الأنثوية مع ذكور تقليدين سواء أكانوا يرتبطون معا بعلاقات حب وزواج أو بعلاقة قرابة تتضمن الوصاية، أو بعلاقة محيط.

إن الشخصية الذكوأنثوية تتجلى بأوضح صورها في صراعها مع شخصية ذكورية ، علما بأن المساويات لا يستجبن لشخصية الرجل الأنثذكورية ، إذ لا يُقدرون سمات مثل هذه الشخصية إلا في بدايات العلاقات حيث تجتذبهن شخصية الرجل المساوي لشدة ما توحي به من احتمالات تتعلق بأوهام التكافؤ.

[1] – غادة السمان : القبيلة تستجوب القتيلة ، ص 164.

[2] – المرجع نفسه، ص 170.

ولا تتوانى الشخصيات الذكوأنثوية عن التعسف بمثل هؤلاء الرجال، الذين وإن هم يحملون للمرأة بعض العزاء إلا أنهم لا يوفرون الدعم والقوة المطلوبين بالنسبة لها كذات دائمة العوز للدعم والقوة، إن خالد بن طوبال في "ذاكرة الجسد" كان على هامش الذكورة حتى قبل لقائه بالبطلة ، فقد انضم إلى حرب التحرير لوقت قصير انتهى بفقده لذراعه ، ثم سرعان ما اختلف مع رفاقه بعد قيام الحكم الوطني لينسحب ويختار المنفى إقامة والرسم معه في الأماكن العامة يصادق امرأة فرنسية تتحرج من الظهور معه في الأماكن العامة وحين يلتقي بالبطلة "حياة" يحسب أنه وجد أخيرا امرأة حياته حتى تتركه بعد تعذيب طويل لتتزوج من غيره ، رجل من ذوي النفوذ والسلطة.

فالرجال الذين احتلوا مواقع البطولة في روايات الكاتبات هم شخصيات أنثى ذكورية مقهورة ومكفوفة الفعل والدور بفعل عوامل موضوعية بالدرجة الأولى ، لأنهم كانوا في موقع الزجر والعزلة مقارنة بمن حولهم من رجال ، معزلون كُلٌّ في موقعه عن ميدان فاعلية الذكورة الحرة وهكذا لم يكن لأي منهم دور وفعل لا في التيار الخطأ الذي يدينه ، ولا في مقاومة الخطأ بفعل إيجابي ، اتكالا على مبرر لهشاشة الموقع وضآلة الدور وانعدام القرار في المصير الشخصي والكلي بالضرورة[1].

ج . تفوق المرأة :

عمدت الكاتبات في خطابهن الروائي إلى إظهار المرأة متفردة، متفوقة على الجنس الآخر (الرجل) إمعانا منها في إثبات ذاتها وإظهار مقدرتها واستقلال شخصيتها، رافضة أن تُقَولب ذاتها بما يرضيه ويحقق سيادته وغطرسته ،من هنا ، برزت نساء متفوقات على شرطهن الاجتماعي والتاريخي امتلكن القدرة والجرأة على إثبات الذات ونفي صفة الدونية والعجز التي طالما نعتها المجتمع الذكوري وعمل على إلصاقها بشخصيتها مع أن " التفوق والدونية يقاسان بمقاس مشترك"[2]، فالرجل والمرأة كلاهما يمتلك الإمكانيات والقدرة، و مسألة التفوق أو التميز

[1] – ينظر نازك الأعرجي ، أفق التحولات في الرواية العربية ، ص 145.

[2] – بيير داكو ، بحث في سيكولوجية الأعماق ، ص 41.

هي مسألة إثبات الذات ذكرا كان أم أنثى ، وهنا يجب أن نضع بالحسبان الظروف القاسية والاضطهاد الذين مورسا على المرأة لقرون عديدة ،صودرت فيها حقوقها وحرياتها وفرض عليها أن تعيش بالرجل وللرجل لا أن تعيش بذاتها ولذاتها، لذا كانت العقلية الأبوية والعادات والتقاليد والقوانين تعمق مفهوم دونية المرأة وتنظر إليها باحتقار شديد محاولة نفي وجودها الاجتماعي كإنسان ، وسحق كل محاولة لتحريرها كي تبقى مستعمرة الرجل.

ففي رواية غادة السمان "الرواية المستحيلة" نلمس حسّ التفوق والتميز لدى الشخصية المحورية "زين" فالطفلة "زين" منذ صغرها لم تكن طفلة عادية ، بل كانت متفوقة على أقرانها وعلى أبناء عائلتها وبناتها وكانت والدتها فخورة بها قبل وفاتها، فقد أتقنت اللغة الفرنسية وتمردت على العادات والتقاليد المتبعة في الأسرة وحاولت تقويض كل القيود المزروعة في دربها ، وحاربت كل محاولات عمتها في تحويلها إلى امرأة نمطية سلبية " فالبرغم من أن اضطهاد النساء هو واقع مادي فعلا ومسألة أمومة ، وعمل منزلي ، وتمييز في العمل وأجور متباينة ، إلا أنه من غير الممكن اختزاله إلى هذه العوامل : فهو أيضا مسألة إيديولوجية جنسية ومسألة الطرائق التي يصور بها الرجال والنساء أنفسهم وبعضهم البعض في مجتمع هيمنته رجولية"[1].

لقد قام المجتمع الذكوري باضطهاد المرأة وأوكل إليها الأدوار الهامشية واستأثر لنفسه كل الأدوار الجسام إمعانا في تأكيد دونيتها والحط من شأنها ، لهذا كان عليها أن تتمرد على شرطها وتتخطى الواقع فتحقق ذاتها ، وتثبت قدراتها وإمكانياتها ، وقد تمكنت "زين" من إثبات هويتها وفرضها ، ساعدها على ذلك وقوف والدها بجانبها وإغداقه عليها كل أنواع العلوم والمعارف ، فضلا عن تعليمها ما يتقنه عالم الذكور فبدت شخصيتها قوية ، واثقة ، وغدت أنثى فاعلة لا منفعلة.

وفي رواية "دمشق باسمة الحزن " للروائية ألفة الإدلبي نعايش إحساس البطلة بالتفوق والتميز ، فقد كانت "صبرية" متفوقة في دراستها على أخيها رمز السلطة الأبوية، وكان والده

[1] – إيغلتون تيري ، نظرية الأدب ، ص 253.

يوبّخه دائما على إهماله مقارنا إياها به، مما يزيد في حدة التوتر بينهما ويخلق فجوة في قلبيهما تزيد في ابتعادهما عن بعضهما البعض تقول "لم يدرك أبي أبدا ... أنه كان بتصرفه هذا يزرع بذور الكره في قلبي وَلَديه ، لا أدري لماذا لم يخطر له ولو مرة واحدة حين كان يوبخ "راغب" على إهماله أن يقارنه بأحد أخويه محمود أو سامي الذين كان ينجحان أيضا كل سنة ؟ ما كان يحلو له إلا أن يقارنه بي وحدي إمعانا في إهانته ، لأنني بنت وأصغر الأخوة أيضا "[1].

إن مقارنة الأخ بأخته ، قد ضاعفت في فعل التهميش لهوية الأنثى وصادرت إمكانية القدرة والتفوق لديها، وقد وعت الكاتبة أن تفوق المرأة في مجتمع محكوم بالتخلف والعادات والتقاليد الموروثة يظل محكوما عليه بالنقص مقارنة بالذكر، إذ كيف يمكن للمرأة أن تتفوق على عالم الذكور ؟ وهو المسيطر والمهيمن الذي لا يحق لأحد الاقتراب منه وما التركيز على صبرينة وتفوقها على أخيها ومقارنته بها إلا وسيلة لإعلاء شأن الذكورة وإمعان في تمجيدها وتقديسها.

وعلى الرغم من تفوق المرأة فإنها مازالت تعاني قهرا وظلما من المجتمع الذي يعمل على اغتيال فرحتها وإحباطها وكبتها مدعما أسسه ومعززا رؤاه ليضمن لنفسه السيادة والهيمنة وبذا تكون قد قدمت صورة مختلفة لتفوق الأنوثة تختلف عما قدمته مثيلاتها من الروائيات اللواتي أشار إليهن البحث وإن كانت السمة الغالبة لتفوق الأنوثة تقدم صورا جديدة لنساء جديدات " متفوقات على شرطهن الاجتماعي والتاريخي ، امتلكن الجرأة على إثارة البيئة الاجتماعية والسياسية، وكسر سكونها ، وقد صدرن عن وعي فكري واجتماعي ناضج جعلهن لا يتنازلن عن ذواتهن وحقهن في معرفة الحياة وعيشها بعمق حتى لو احترقن بنارها"[2].

وفي رواية "باب الساحة" لسحر خليفة ، ترصد لنا الكاتبة القهر والظلم الذي تتعرض له المرأة من طرف الذكر ، وفي المقابل نجد أن المرأة هي العنصر الأكثر إبداعا وقوة والأقدر على مقاومة المحتل " فأم صادق " هي التي خنقت الجندي الإسرائيلي بيدها ، و" الداية زكية" هي التي تتجول في المدينة ليلا باعتبارها الداية فتخبر الشباب عن تحركات الجنود الإسرائيليين كما

[1] – ألفة الأدلبي ، دمشق يابسمة الحزن ، ص 45.

[2] – إيمان القاضي ، الرواية النسوية في بلاد الشام ، ص 134

أنها اقترحت هدم السد الذي أقامه المحتلون في الساحة، فيما عجز الشباب عن ذلك " ونزهة" تعالج جروح " حسام" وتخيفه في بيتها ، كما أنها ألقت قنبلة المولوتوف على قوات الاحتلال ثأرا لأخيها، وتحول بيتها إلى بيت للعزاء يزوره رجال المدينة ليلا ونهارا ، فهو مركز لإيواء المناضلين ولعلاجهم أيضا ، وهذا التغيير في نظرة المجتمع للمرأة يعود إلى مشاركتها في الانتفاضة ومساهمتها الفاعلة فيها.

والموضوع ذاته تتناوله رواية "عام الفيل "[1] للكاتبة المغربية ليلى أبوزيد ، أي موضوع النضال ففي هذه الرواية نقف وجها لوجه مع امرأة قامت بكل ما يمكن من أجل بلدها المغرب ، لقد شاركت البطلة "زهرة" في كل أشكال النضال ضد الاحتلال : جمعت التبرعات وحرضت على المظاهرات وأحرقت المستودعات مع النساء الأخريات واكتشفت أن بعض النساء أقدر وأشجع من رجال كثيرين ، وكان عليها القيام بمهام كثيرة أثناء الحرب ، هي المرأة الجديدة ، المرأة التي تتخلى عن أقراطها وجواهرها وتعانق السلاح دفاعا عن بلدها وهوية شعبها لكنها ورغم ما قدمته من تضحيات ، تدفع الثمن باهضا بسبب الهوة الشاسعة بين هذا الدور وبين موقع المرأة من قوانين هذا البلد الذي كرست له حياتها تقول : " خرجت وقصدت الرجل ورآني من بعيد وأقبل فسلمته المسدسات ورجعت إلى المحطة ... ستصلك ورقتك مع ما يخوله لك القانون "[2].

ورغم الاستقلال الذي نالته المغرب ، إلا أن النساء رجعن إلى الخلف كما كن قبل عملهن بالمقاومة وكان يُعتقد أن الاستقلال سيقدم حلا لكل مشكلة ، ولكن لم يبق شيء من عام الاستقلال أو عام الفيل هذه هي نظرة المرأة التي ترفض الانتهازية والنفاق وتعتنق مقاومة كل ما تعتبره باطلا وفاسدا وتؤمن بأن المقاومة السياسية يجب أن تؤدي إلى التحرر الأخلاقي من كل أنواع الأنانية والمكاسب الشخصية والمنغصات النفسية ، وتشعر بخيبة الأمل عميقة حين تكتشف أن معظم الناس لا يشاركونها نظرتها وتتأكد أن الاستقلال ليس المفصل الهام الذي ظنَّت أنه سيكون في حياة بلدها.

---

[1] – ليلى أبو زيد ، عام الفيل ، مكتبة المعارف الجديدة ، الرباط ، 1983.

[2] – المصدر نفسه ، ص 07.

أما رواية "حبات النفتالين " للكاتبة العراقية عالية ممدوح فتقدم لنا أحداث روايتها ببطولة نسائية جماعية من فئات وأعمار مختلفة ، فالبطلة هدى فتاة في فترة المراهقة ذكية واعية شجاعة جريئة بارعة في توسيع هوامش حريتها وفي استغلال القيود لتحسين معرفتها ، أمّا الجدّة فتمسك بزمام السلطة المطلقة على أولادها وخاصة على والد " هدى " فهي تصدر الأوامر و تتخذ القرارات دون أدنى اعتبار للسلطة الذكورية وتحتل المنزلة العليا فيما يتعلق باتخاذ القرار ، مدركة جيدا قداسة كلمتها وواجب أولادها في احترام هذا والتقيد به، وتتخذ الجدة موقفا إيجابيا مع والدة "هدى" فتقف إلى جانبها وتفضلها على ابنها لأنها تعتبر سلوكه نحو زوجته مجحفا ، ترفض الاعتراف بزواجه الثاني وحتى رؤية أولاده، وأيا كان السبب وراء قرار الجدة وتعاطفها مع والدة " هدى " سواء ثورتها ضد الظُلم الواقع على النساء ، أو رفضها للهيمنة الذكورية التي تظهر في أسوء حالاتها فيما يتعلق بظاهرة تعدد الزوجات فإن الجدة تبرهن على أن لها موقفها الخاص وتفكيرها ، وتُظهر قدرة على تحدي السلطة الذكورية المتأصلة عميقا في التقاليد والمجتمع.

وتتفق معظم الكاتبات على أن الاحتلال الأجنبي أو الخارجي ليس العدو الوحيد للتقدم والتحرر بل هناك أعداء كثر في الأعراف التي تحكم البيت، والعلاقات الاجتماعية والسياسية التي يجب التمحيص فيها وإعادة النظر فيها وتغييرها ، قبل أن يصبح للنساء أمل في أخذ مكانة محترمة في المجتمع المعاصر[1].

أما رواية " النعنع البري "[2]لأنيسة عبود ، فتبرز لنا تفوق الأنوثة ، من خلال شخصية "عليا" فهي امرأة مثقفة متفردة ، وهي واحدة من المطالبات بحقوق المرأة المقصاة ، تواجه الفساد في الجامعة متحدية كل رموزه ، ولأنها لم تدخل في بؤرته تخسر وظيفتها كأستاذة جامعية .

إنها امرأة قوية ، جريئة ، قادرة ، فاعلة ، ترفض طمس هويتها الأنثوية ، وترفض أن تكون نسخة لجدتها وأمها ، فالجدة تريد أن تكون "عليا" حذقة ، ذكية توظف ذكاءها ابتغاء الوصول

[1] – ينظر بثينة شعبان ، مئة عام من الرواية النسائية ، ص190.

[2] – أنيسة عبود ، النعنع البري ، دار الحوار ، دمشق 1997.

إلى ما تريد بالخديعة والنفاق والمداراة والكذب والادعاء ، غير أن "عليا" ترفض كل ذلك وتبقى في علوها فهي تريد أن تكون إيجابية ، فاعلة، غير مقصاة ، دون أن تلجأ إلى الحيلة والخداع ، فالنفاق والرياء لا يتناسبان مع مبادئها التي تشربتها واستقرت في نفسها.

عرفت "عليا" أن المجتمع الذكوري لا يقبل المرأة لذاتها ، إنه يقوم بإقصائها وحذفها واستبعادها إلا إذا ارتبطت برجل، إذ يستحيل أن تكون لها قيمة بدونه " وكيف يكون لها قيمة في مجتمع لا يعترف بالقيمة إلا من خلال الرجل !؟" [1].

" عليا " إنسانة واعية لوجودها ، وهذا ما جعلها تعي حقيقة مشاعر المرأة المثقفة التي تعاني الفصام والانكسار لأنها أكثر وعيا بوجودها من المرأة الجاهلة " ... مجتمعنا مجتمع ذكوري لا يقبل المرأة كفرد إنها لا تشغل نصف المجتمع إلا عندما ترتبط برجل ، المرأة الجاهلة لا تشعر بهذه المعاناة ولكن الفصام والتشيؤ والانكسار يصيب المرأة المثقفة فقط ، أي المرأة الواعية لما يدور حولها ، هذا الوعي يجبرها أن ترفض الواقع" [2].

ترفض البطلة الواقع ، وتهجر القناعة والسلبية لتعيش قلق الوعي وإثبات الهوية ، محققة وجودها وكيانها بذاتها ولذاتها وليس لأنها مرتبطة برجل والزواج في مفهومها ما هو إلا أمر ثانوي وهذا دليل " ازدياد في الوعي وتقدم فكري ونفسي ، يمكن أن يحمي المرأة ، من مشاكل نفسية عديدة "[3].

وعلى الرغم من أن أغلب الكاتبات قدمن نماذج مختلفة لنساء واعيات ، مثقفات ، صامدات متفوقات إلا أنهن بَدَون مأزومات قلقات، حائرات مترددات في أفعالهن تترنحن على شفير الفصام نتيجة التكوين النفسي الخاص والظلم الاجتماعي المهيمن في محيطهن ، وكأن المرأة لا تستطيع الفكاك من براثن المجتمع الأبوي المتسلط.

---

[1] – سوسن ناجي ، المرأة في المرآة ، العربي للنشر ، القاهرة ، ط7 ، 1979 ،91.

[2] – أنيسة عبود ، النعنع البري ، ص 314

[3] – نوال السعداوي ، الأنثى هي الأصل ، ص 202.

3. استراتيجية التمرد في الرواية النسائية العربية :

إن فعل التمرد هو ظاهرة إنسانية تستمد نسقها من واقع الفرد داخل المجتمع الذي ينتمي إليه ويعني محاولة الفرد أن يتحرر ويتخلص من عبودية الآخر ، سواء أكان فردا أم جماعة والمتمرد هو الإنسان الذي نظر في الواقع فاكتشف زيف علاقاته ، فقام يصارع الواقع صراعا عشوائيا ، لذلك أخذ يقول وحده "لا" في عالم يقول "نعم"، ويرفض هذا المتمرد القوانين الجائرة رفضا فرديا ، وهو يكره الاستبداد والعبودية ويرى أنها من صنع البشرية ويطالب بالمساواة والعدالة ، ويغامر بنفسه ويصارع الأقدار المصنوعة ، وإذا يئس انتهى إلى العزلة والاغتراب والصمت[1].

في ظل تأثير العوامل السياسية والاجتماعية والثقافية التي كانت سائدة في القرنين التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين ، إثر الدعوات التحررية التي دعا إليها قاسم أمين وجميل صدقي الزهاوي ومعروف الرصافي ، تأثرت النساء بهذه الحركات " وبدأت الانتفاضة النسوية في القرن التاسع عشر وهَبَّت المرأة العربية معلنة ثورتها ورفضها واقع مجتمعها وانتقل عقل المرأة من تدبير المنزل إلى وعي الوجود ومعرفة الحياة" [2].

لقد انخرطت المرأة في ميدان النضال بجانب الرجل في شتى أنحاء العالم العربي ، ولعبت دورا كبيرا في نقل المؤن إلى الثوار وإخفاء السلاح والعناية بالجرحى ، فحرب التحرير الجزائرية ساهمت في كسر كثير من قيود المرأة في الجزائر ، وكذا حرب التحرير الفلسطينية فعلت، وهذا ما ربط بين قضية تحرير الشعب ككل وتحرير المرأة ، " ولعل دور المرأة المشهود في صفوف الانتفاضة الفلسطينية هو تأكيد لإمكانات المرأة والدور الذي يمكن أن تقوم به ، ولو أتيح للتجربة أن تستمر و تتنامى وتتكامل لتحولت هذه الإمكانية إلى حقيقة راسخة يصعب اقتلاعها والنكوص بها إلى زمن الحريم ، ولتمكنت المرأة من مغادرة قالبها (الصيني) باتجاه انتزاع حقوقها في كل الميادين " [3].

---

[1] – ينظر ألبير كامو ، الإنسان المتمرد ، ص 19.

[2] – سليمان حسيكي ، المرأة العربية ، أدب ومواقف نهضوية ، مجلة الفكر العربي ، ع82 ، 1995 ، ص 81.

[3] – نزيه أبو نضال ، رواية المرأة العربية ، ص16.

وكان دخول المرأة إلى الجامعات في الأربعينات من القرن العشرين تمردا في حد ذاته على المستوى التعليمي، والذي كان مقتصرا على مستوى يؤهلها لأن تكون ربة منزل ، لكن المرأة تحدت ذلك بإظهار تفوقها ، مما سهل لها التمرد في المجال الثقافي فأخذت تقرأ ما كان محظورا قراءته من روايات ودواوين شعرية ومقالات ثم أخذت تخرج إلى المحاضرات والنشاطات الثقافية مما وسع لها المناخ الثقافي ، فاستطاعت أن تتمرد حتى في السياسة .

وخرجت المرأة العربية للعمل وأصبحت منتجة ، وصارت عضوا فعالا في المجتمع وأصبح لها شأنها في الحياة وهيأت الأسباب الكثيرة للمرأة أن تعي دورها في المجتمع بما تلقته على مقاعد المدارسة ، وبما قرأته من كتب ، وبما وصلها من أفكار من الغرب فتمردت اجتماعيا وبدأت ترفض العادات والتقاليد التي تكبل حريتها ، واتجهت للعمل و الاستقلال المادي وتمردت اقتصاديا وانتقلت من الميادين الهامشية إلى الميادين الرئيسية وكان لها دور فعال في السياسة والاقتصاد وانعكس ذلك على الإنتاج الأدبي والفكري والثقافي للمرأة وظهرت آثار ذلك التطور على الأدب النسوي شعرا ونثرا فخرجت المرأة عن نطاق التحدث عن آلامها ، إلى التعبير عن قضايا مجتمعها وأحداث شعبها وآماله وآلامه.

وفي عام (1950 م) كان انبثاق المرأة الجديدة بالنسبة للرواية النسوية فقد نشرت دار المعارف بمصر رواية (الجامحة) للكاتبة المصرية أمينة السعيد ، وهي صفة تنم عن التمرد وكذا روايات "مراهقة" لماجدة العطار ، و "كفاح المرأة" لكاثرين معلوف " وفتاة تافهة " لمنى جبور ، و " الحجاب المهتوك" لهند سلامة " "واعترافات امرأة مسترجلة " لسعاد زهير، وقد عبرت هذه العناوين عن رغبة في الإصلاح والتغيير ،من خلال إعلان بطلات تلك الروايات عن الاحتجاج ضد النظام الاجتماعي ، إما بالانسحاب من النظام الزوجي ، أو العودة إلى الديار ، أو مواجهة موتهن بسعادة بالانتحار ، حين لا يوجد مخرج ، وكان ذلك طريقة للتعبير عن احتجاجهن على ظروف حياتهن[1].

---

[1] – ينظر بثينة شعبان ، مئة عام من الرواية النسائية العربية ، ص93.

واتسمت بعض الكتابات المرأة بالجرأة في التعبير ، إلا أنه من الغريب أن يضع أدباؤنا ونقادنا العرب مفهوم الجرأة لديها على أنها استعراض لتجارب حسية تقترب من المناطق المحظورة أو المخفية في حياة البشر، " فعندما يوجد الموضوع الكبير توجد الجرأة ويختفي الخوف ، وتكون أدواته أذكى من السقوط في فح الإثارة أو المخالفة ، ومن ثم تبقى حدود جرأته داخل حدود الإطار الأخلاقي والموضوع للأشياء وتبقى داخل حدود الإطار الفني للإبداع وهذا النوع من الأعمال الذي تكون فيه ثقة الكاتب بموضوعه أكبر من اجتهادات الرقيب ، هذا العمل هو الذي يستحق أن يوصف بالجرأة "[1].

ويعتبر نزيه أبو نضال أن الكاتبة تستهدف من خلال كتاباتها الأنثوية المتمردة تحقيق أمرين مترابطين : **الأول** : التعبير عن ذاتها بحرية ضد كل قوانين التحريم ، فتجعلها الكتابة حرة **والثاني** :أنُ تبلغ الذكر بأن قاموس اشتراطاته في كيف يجب أن تكون الفتاة من حيث لغتها وعقلها ومشاعرها وأحاسيسها وسلوكياتها الفعلية هي على النقيض تماما مما يعتقد أو يريد وبذلك تلعب الكتابة الأنثوية المتمردة دورا تنويريا مهما للخروج من عصر الظلمات . وتسهم في تحرير الرجل من الأوهام[2].

لقد صارت الكتابة بحثا عن أفق أوسع للحرية ، تحقق فيه المرأة توازنها المفقود بين ذاتها الداخلية وذاتها الاجتماعية ، بين ما ترغب بإعلانه وبين ذلك المسكوت عنه ، وتجد الروائية في بطلاتها وسيلة الاعتراف التي تحقق لها الهدف بردم الهوة بين الأنا والعالم.

لكن المجتمع الذكوري يقرأ في حكاية بطلة الرواية سيرة الكاتبة الشخصية ذاتها ، وهذه نصف الحقيقة التي غالبا ما تكون أخطر من الحقيقة نفسها ، مما يولد الكثير من الآلام بالنسبة للروائية التي تحاول سرد قصة بنات جنسها أو تتخيل حلما يأتي ، فيتعاظم الالتباس وسوء الفهم والظن ، فيلقى القبض عليها متلبسة باعتراف صريح أو بممارسة أحلام شاذة وممنوعة.

---

[1] – هادي ميلسون ، من هي الكاتبة الجريئة– من هو الكاتب الجريء ، ص6.

[2] – ينظر نزيه أبو نضال ، تمرد الأنثى ، ص 10–11.

ويلاحظ عند متابعتنا للرواية النسوية العربية أن القاسم المشترك الأعظم في هذه الروايات إنما ينطلق من صراع الضد بين المرأة والرجل ، إذ يظهر الرجل/ الذكر المسؤول المباشر عن اضطهاد المرأة وتخلفها وحرمانها من حقوقها ، وبالتالي فإن روايتهن تكاد تتحول في كثير من الأحيان إلى مرافعة دفاع عن الضحية /المرأة لإدانة المجرم/الرجل ،ويستعرض الكاتب نزيه أبو نضال بعض عناوين الرواية النسوية ليلحظ هذا المعنى : " لم نعد جواري لكم" سحر خليفة " امرأة خارج الحصار" لرجاء أبو غزالة ، " الرهينة " لإميلي نصر الله "الدمى الحية " لهند سلامة ، "لست دمية " لثريا شيخ العرب ، " الزوجة الهاربة " ، "زوج في المزاد" و "مسافرة على الجراح" لجيلان حمزة ، " من يجرؤ على الشوق" حميدة نعنع " ليلة القبض على فاطمة " لسكينة فؤاد ، " لعنة الجسد" لصوفي عبد الله " المرأة والقطة" و"وسمية تخرج من البحر " لليلى عثمان ،" الضحية " مليكة الفاسي... [1].

إن ما تحمله هذه الروايات من العنوان وحتى المضمون ما هو إلا شكل من أشكال التعبير عن الذات وما هذا العداء للرجل إلا رد فعل لما تواجهه بعض النساء في الحياة الواقعية من شعور بالدونية والقهر فكانت الرواية منفذا للمرأة تخرج من خلاله للعالم الخارجي لتطلعه على همومها ومشاكلها وقضاياها ولو أنها لا تصرح بذلك مباشرة ،وإنما من خلال الشخوص الوهميين بالرواية وباستخدام استراتيجيات متنوعة تستطيع من خلالها منح الحرية لبطلتها لتخرجها عن صمتها .

إن موضوع القهر هو الوجه الآخر لموضوع الحرية ، فالقهر يُوَّلد التمرد والمقاومة والسعي إلى التجاوز والتحرر ، وقد لا تبرز محاولات التمرد والتحرر بشكل مباشر في العديد من الروايات العربية، " إلا أن التعبير الروائي الإبداعي عن القهر في ذاته يفجر الإحساس بنقيضه أي الإحساس بضرورة الحرية وإرادتها"[2].

[1] – ينظر المرجع السابق ، ص 28.

[2] – علي الراعي ، رواية في الوطن العربي ، في الرواية والحرية، مجلة الهلال ، دار الهلال ع فبراير 1998 ، القاهرة ص90.

إن المجتمع العربي الأبوي الشديد المحافظة .رغم تبايناته الواضحة .قد حال دون تعبير الكاتبة عن ذاتها وإن ما يشعر به جسد المرأة وما تفكر به صاحبته باعتباره استجابة مشروعة لمكوناتها الطبيعية يؤخذ في نظر الذكر صفة الحرام والعيب ، فتضطر إلى السكوت عما تشعر به وترغبه فتصبح محرومة حتى من اللغة ،وهذا المسكوت عنه هو ما تسعى الكاتبة التمرد عليه عن طريق الاستعانة بالرموز والإيحاءات، والاحتيال بالكلمات للتعبير عن ذاتها، وهذا الواقع دفع الكاتبة إلى الرغبة في التمرد وإدانة هذا الواقع.

ومن الاستراتيجيات التي استخدمتها الروائيات للتمرد هي :

أولا : تغيير المكان : وهو أول ملمح للتمرد عند الكاتبة العربية وبطلتها ونعني به الخروج من سطوة الرقابة الاجتماعية التي تمثلها البيئة الخاصة المحلية ، فتغيير المكان يؤدي بالضرورة إلى تغيير الرؤية فالمكان الجديد يفتح أمام المبدع مساحة جديدة للبوح بشعوره أو بوعيه .

وتتسع مساحة البوح وتضيق في ضوء حالة المبدع ، واختلاف المكان يؤدي بالضرورة إلى اختلاف المتخيل، وإلى تغيرات جوهرية في طبيعة المنجز الإبداعي ، " فالوقائع المادية التي تمد المبدع بالرؤية قد اختلفت لأن قنواته المعرفية لم تعد مقصورة على مكان محدد"[1].

إن تمرد الصوت الأنثوي في مختلف الأجناس الأدبية في الوطن العربي يرجع للنكبات والهزات التي شهدها الوطن العربي وكذلك يأتي نتيجة مغادرة الأديبة لمنشئها الاجتماعي سواء بصورة مؤقتة للدراسة أو للعمل أو بصورة دائمة .

ومن الوسائل التي تستخدمها الكاتبة الروائية للكشف عن الحقيقة ،الخيال ، إذ يعد الخيال نوعا من الحرية والذي يتيح للكاتبة وبطلتها الروائية التحرر من كل قيد في الواقع الحقيقي.

ويرى يوسف اليوسف في كتابه (الخيال والحرية) أن الخيال الفني والأدبي هو صنف من أصناف الحرية فعلا، لا لكونه يأخذ الإنسان إلى حيث لا بؤس ولا ألم ولا صراع ، بل لأنه يحرر الطاقات المركزة في قاع النفس ويوظفها في فسحة الفعل الحر القادر على الإبداع أو الخلق الفني فالخيال يختزن حنين الروح إلى الحرية وإلى الانفلات من كل قيد وهو القادر على

[1] – سليمان الآزرعي ، ظاهرة المهجرية الجديدة في الكتابة والتخيل ، دار الفارس ، عمان 1999 ، ص.34.

إرواء ظمأ النفس إلى الحرية من جهة وإلى الروعة والفنون من جهة أخرى، ومن وظائفه الخروج عن المألوف [1].

إن الخيال يستخدم في الرواية الحديثة كوسيلة للوصول إلى خفايا العقل البشري ، وسبر أغواره وكشف معاناته واضطراباته وصراعاته الداخلية.

ثانيا : الحلم : وهو استراتيجية تستخدمها الرواية النسوية ، إذ أصبح بمثابة سيرة ذاتية تعبر من خلالها الكاتبة عن مخاوفها وأمنياتها وآمالها وعما يصعب البوح به بطريقة علنية ، يقول فرويد " الشعراء والروائيون يجعلون الأبطال الذين أبدعتهم مخيلتهم يحلمون ويتقيدون بالتجربة اليومية التي تدل على أن تفكير الناس وانفعالاتهم يستمران في الأحلام ولا يكون لهم هدف غير أن يصوروا من خلال أحلامهم أبطالهم وحالاتهم النفسية "[2].

وتعد أحلام اليقظة نمطا من الخيال يسمح الفرد خلاله لعقله بالتحول ،بغير ما هدف ، بين الصور الخيالية الممتعة بقصد إشباع رغباته التي لا تجد لها إشباعا في الحياة الواقعية ويشير الكاتب يوسف أسعد إلى ارتباط أحلام اليقظة بالحرية النفسية والإبداع ، فثمة صلة وثيقة بين ما ترسب في لا شعور المرء من خبرات وبين الإبداع في المجال الذي استأثر بنصيب الأسد في تلك الخبرات، وتعني الحرية النفسية اتساق الأفكار وانسجامها ، فالشخص المتحرر نفسيا يستطيع أن ينتقي من بين الأفكار الكثيرة التي ترد على خاطره ما يناسبه ويروق له، وتكون لديه القدرة على التوافق مع المتغيرات الاجتماعية ، والقدرة على التعبير عن الفكرة والعاطفة وأحلام اليقظة الإيجابية تلك التي تستلهم آفاقا جديدة كتلك الأحلام الفلسفية التي كان ينخرط "وليام بليك" إضافة إلى أحلام اليقظة التي ينخرط فيها جميع المبدعين[3].

ويشكل الجنون إحدى وسائل الهروب من الواقع ، وهو كثير الشيوع في الروايات ، إذ يمثل فعل مقاومة وتمرد على حالة الوعي التي تشكل بدورها حالة الاضطهاد والألم للمرأة إذ تصاب البطلة بالجنون فيصبح من السهل عليها التمرد والمقاومة دون أن تتعرض للوم المجتمع .

---

[1] – ينظر يوسف اليوسف ، الخيال والحرية ، ص79.

[2] – سيجموند فرويد ، الهذيان والأحلام في الفن ، ص07.

[3] – ينظر يوسف أسعد ، أحلام اليقظة مالها وما عليها ،ص-145

وترى نظريات النقد النسوي أن الهيستيريا . أحد مصطلحات الجنون . "هي من صنع المؤسسة الطبية والاجتماعية التي تفرض نفسها على المرأة ، وأحيانا على الرجل ، قيودا وقهرا وضغوطا ثم تصف المتمردين والمتمردات على تلك الحدود بالهستيريا والجنون وهو رأي يتفق مع الآراء التي ترى أن ردود أفعال النساء لما يتعرضن له من محاولات إخضاع وقهر وتبعية إنما هي ردود أفعال تعبر عن وعي ورفض لهذا الوضع ، يتفجر في صور من الغضب والتمرد لا يجد لها في المجتمع من مسمى سوى "الجنون"[1].

ثالثا : استخدام طريقة التعبير المباشر عن الذات بكلام صريح " وكانت أول روايتين أعطت فيها روائيات عربيات بطلاتهن أدوارا متحدية غير تقليدية وسمحن لهن باستخدام ضمير الأنا "هي رواية "أنا أحيا" لليلى بعلبكي (1958) في لبنان ، "وأيام معه" لكوليت الخوري (1959) في سوريا "[2].

رابعا : الكتابة بلغة أجنبية كوسيلة بديلة للتعبير ، ذلك لأنه لما كتبت بعض الكاتبات باللغة العربية قوبلت كتابتهن بالنقد والرفض لأنها اقتربت من (الثالوث) الدين ، السياسة ، الجنس فعبرت بالأجنبية للخروج من المأزق المحلي ، لكن هذه الكتابات لا تصل إلا إلى النخبة المثقفة والتي تجيد اللغات أو للغرب بشكل أكبر حتى بلغت بعض الكتابات الشهرة العالمية.

ومهما اختلفت الاستراتيجيات والوسائل للتعبير ، تتوحد في هدفها وهو الوصول إلى الحرية يقول سارتر " ليكون المؤلف كاتب رسائل أو مقالات أو هجاء أو قصصا وليقتصر في حديثه على عواطف فردية أو يهاجم نظام المجتمع ، فَلَهُوَ في كل أحواله الرجل الحر ،يتوجه إلى الأحرار من الناس، وليس له سوى موضوع واحد وهو الحرية "[3].

---

[1] – هالة كمال ، الجنون ، أوراق النرجس ، مقاومة الصمت بالكتابة ، مجلة أدب ونقد ع 191، 2001 ، ص65.

[2] – بثينة شعبان ، مئة عام من الرواية النسائية ، ص 98.

[3]– جون بول سارتر ، ما الأدب ، ترجمة محمد غنيمي ،المكتبة الأنجلو أمريكية ،القاهرة ،1990 ،ص9.

كما يشترط عفيف فراج وجود الحرية كي يتحقق الإبداع الروائي ، ويرى أن الجديد من القصص النسائي يفضح النفاق الأخلاقي الذي يسود مجتمعات تتناقض حاجتها الطبيعية مع قيمها الأخلاقية ومحظوراتها التقليدية وما يخالط هذا التناقض من ازدواجيات[1].

ثمة واقع شديد القسوة يتحكم في المرأة وسلوكها : الأب ، الزوج ، الأخ ، المجتمع ، وثمة امرأة تريد أن تتمرد على هذا الواقع بعد أن حصلت على حريتها، ولكنها لا تجد الطريقة لتحقيق ذلك ، فتكون صورة المرأة في الرواية النسائية " صرخة احتجاج عصابية تكشف عن وجود أزمة حقيقية في الواقع ولكنها لا تمتلك موضوعيا إمكانية معالجتها" [2].

ففي رواية " أنا أحيا" لليلى بعلبكي ، نجد تمرد البطلة على واقعها ولا تجد غير جسدها لتمارس حريتها من خلاله، فهي تهمل أناقتها ولباسها ،تدخن، تذهب إلى السينما منفردة تتعرف على شاب وتقرر أن تذهب إلى النهاية في علاقتها معه ، تقص شعرها الطويل لتتمرد على ما هو أنثوي أو مرغوب اجتماعيا تقول : " لمن الشعر الدافئ المنثور على كتفي ؟ أليس هو لي ؟ ألست حرة في أن أمنح حامل الموس لذة تقطيع خصلاته وبعثرتها بين قدميه، ليرميها حامل المكنسة في تنكة صدئة "[3].

كما تبحث لينا عن عمل لأنها ترفض ثروة أبيها ، الذي يستغل الأحداث السياسية لجمع المال ، فهي لا تحترمه، وتشعر بالأسى على أمها التي لا تعرف من الحياة : " إلا أن تشارك الرجل في المنزل تطهو له الطعام وتربي له الأولاد"[4].

كما ترفض "لينا" بطلة رواية " أنا أحيا " الزواج ، لأنها ترى فيه تقيدا لحريتها ، وهنا تحاول الكاتبة كسر القالب الذي وضعها فيه الرجل أي صورة المرأة الأم ، الخادمة العذراء ، وهنا تقف البطلة في لحظة مفصلية بين بابي القديم والجديد ، الشرق والغرب .

---

[1] – ينظر عفيف فراج ، الحرية في أدب المرأة ، ص 21.

[2] – نزيه أبو نضال ، تمرد الأنثى ، ص 16.

[3] – ليلى بعلبكي ، أنا أحيا ، دار مجلة الشعر ، بيروت ط2 ،1965 ، ص5.

[4] – المصدر نفسه ، ص 59.

ويرى آلن روجر " أن ظهور رواية "أنا أحيا" ، علامة بارزة من منظور تاريخي فالعنوان يحوي دلالات قوية تصل درجة التحدي، والحديث عن العلاقات الأسرية والعواطف المتبادلة بين أفراد الأسرة بصيغة المتكلم بأسلوب مباشر ، وأهمية الرواية تكمن في حملها بذور المبادرة لإطلاق الحرية في الكتابة وباستخدامها صيغة المتكلم في أسلوبها السردي . وقد ساهمت الرواية إلى حد كبير في توسيع المساحة الإبداعية التي استخدمها الكتاب المعاصرون من كلا الجنسين في تصوير عوالمهم القصصية[1].

ف "لينا" في "أنا أحيا" تعاني من إحساس عميق بالاغتراب يتخلل علاقتها مع كل أفراد بيئتها الاجتماعية هي امرأة تقرر ألا تكون منافقة وتصمم أن تكون منسجمة مع نفسها كي تشعر بأنها تستحق الحياة.

أما في رواية "نخب الحياة" لآمال مختار ، نجد البطلة "سوسن" قد غادرت تونس لتبحث عن حريتها الكاملة ، كانت تعمل في تونس في المركز الثقافي الفرنسي ، وتقيم علاقة مع الأستاذ إبراهيم ، لكنها أرادت مغادرة الكابح الاجتماعي لتتمكن من ممارسة حياتها المطلقة لتصل إلى أقصى قدر من الحرية في الخارج.

تنتقل سوسن بين المطاعم والبارات ، ولا تملك نقودا ، ولا تتراجع ، إذ تصر على اختبار التجربة، تجربة الحرية الكاملة ، تشرب الخمر وترقص وتعبث لتعود بعدها إلى تونس " كان يجب أن أخوض التجربة بعيدا عن هنا ... كان يجب أن أكتشف العالم على ظهر السفر وبالصدفة .. كان يجب أن أتسكع ، أن أنام على البلاط ، أن أتعرف على أناس عابرين في زمن عابر ، كان يجب أن أعربد أن أرتطم بوهم الحضارة أن أكتشف حقيقة الإنسان... "[2].

---

[1] – آلن روجر ، الرواية العربية ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 1997 ،ص 150.

[2] – آمال مختار، نخب الحياة ، ص 19.

وتدرك البطلة أنها لم تحقق ما كانت تحلم به ، تقول : " بدأت أشك في وجود الحرية الكاملة شيء ما جئت به إلى هناك منعني من أن تكون حريتي كاملة هنا ، شيء ما لا أقدر على انتزاعه أو قلعه منى مهما فعلت ، وأينما كنت.."[1].

إن "سوسن" تهرب من أناها الاجتماعية الواعية ، لكي تطلق حرية أناها الداخلية المكبوتة فتركض وراء متعها ، لكنها لا تستطيع كسر قيود الكائن الموجود فيها ، وربما كانت الأنا الداخلية لدى "سوسن" تريد أن تطلق صرخات الجسد بكل اللغات التي تريدها فيحول أل " هنا " دون ذلك فتتوهم أنها تستطيع فعله " هناك" في بون ، ولكن جسدها اشمأز ورفض الاقتراب من المحظور.

لماذا سافرت إذن ؟ لقد توهمت بأن ممارسة المحظور يساوي تحقيق المرحلة الكاملة لفتاة شرقية " إن الكثير من النساء العربيات يربطن بوعي أو بلا وعي بين مفهوم الحرية ، بمعناه الإنساني ، ومفهوم الحرية بمعناه الجنسي وهذا الخلل يكمن في عدم نضح وعي المرأة الباحثة عن حريتها، مثل هذه المرأة تريد أن تتمرد على عالم القيود الذي فرضه الرجل ، فلا تجد ما تعبر عن تمردها سوى جسدها لتمارس حريتها من خلاله " [2].

إن الشيء الذي منع "سوسن " من الاستمرار في الطريق الذي اختارته في الغرب ، هو ما تأصل بنفس الفتاة العربية منذ نشأتها الأولى داخل الأسرة فيما يخص الحرام والعيب والممنوع إن "سوسن" فتاة متعلمة ولديها مساحة من الحرية في بلدها، ولا تعاني من اضطهاد الأسرة ولا المجتمع ، ورغم ذلك شعرت بأنها مقيدة ورغبت بمغادرة المكان لتحقيق الحرية الكاملة ، لكنها في النهاية تجمع أشلاء روحها وتعود لبلدها لتمارس حياتها العادية بعد أن اقتنعت بأنه لم يعد هناك غموض يغريها ، وبأن حرية الجسد لا تحقق التحرر وأن شرف المرأة وعفتها تتحقق حين تنأى المرأة نفسها عما يشينها وليس حين توضع في قمقم مغلق بعيدا عن تجارب الحياة والاختيارات الحرة للإنسان .

---

1 – المصدر السابق، ص 74.

2– نزيه أبو نضال ، تمرد الأنثى ، ص 104.

في رواية ليلى عثمان " وسمية تخرج من البحر " تقف الكاتبة كثيرا عند عالم المرأة الشرقية الحزين المحبط والمغترب ، حيث تُمنع "وسمية" من الخروج إلى البحر ومن الاختلاط بالأولاد وتحجب عن الأنظار بينما بقي " عبد الله" متلهفا لرؤيتها ، عاشقا لها منتظرا لقاءها ، تتاح له فرصة اللقاء ويتفقان على الذهاب إلى البحر ، رغم تردد " وسمية" وخوفها إلاّ أنها توافق في تحد كبير " رفعت وجهها وكأنها قررت فجأة أن تتحدى الحصار أن تعطى قلبها حقا مرة واحدة أن تخوض غمار تجربة ما ، أن تحاول إنعاش القلب الذي حكموا عليه أن يفارق مرابع طفولته...".[1]

يذهبان معا تحت جنح الليل وكان عبد الله يحادث نفسه : " آه لو كانت أمي تدري الآن أن بنت الأغنياء تحمل في قلبها حبا لابن الفقير ، وأنها تنتهز فرصة غياب صقور البيت لتقرر في لحظة أن تتحدى كل شيء وتتواصل مع زمن الطفولة الذي أصروا أن يعطوه سنوات أكبر من عمره ، أن تجرب لحظة تتحرر فيها وتفر منها من خلف الأسوار "[2].

وتصل دورية شرطة ، تتفقد المكان ، وتضيء أنوارها من بعيد تغوص وسمية في الماء حتى تتوارى عن أعينهم لكنهم يطيلون الحديث مع عبد الله ، ويهرع يناديها بعد مغادرتهم لكن لا يجدها ، يناجي ربه بعد هذه الصدمة العميقة ويقول : " ارحمها يارب ، ولا تخرجها للعيون الجائعة ، وامنحها حنانك ... اغفر لها إن كانت أخطأت .. الحب يا ربي ينسى في لحظة تمرد كل شيء ونحن لم نفعل ما يغضبك ..."[3].

إن التمرد الذي تفصح عنه الكاتبة من خلال بطلتها، هو تمرد محدود وضيق يتناسب حتما مع ضيق وانغلاق المجتمع الذي عاشت فيه و"سمية" ، حتى الشاب لم يسلم من هذا الانغلاق فهو ليس أفضل من وضع الفتاة، كما تكشف الرواية عن التفاوت الطبقي والذي يقف حائلا أمام المحبين .

1- ليلى عثمان وسمية تخرج من البحر ،ص61.

2- المصدر نفسه،ص99..

3- المصدر نفسه ،ص141.

تسجل الكاتبة في هذه الرواية إدانتها الكاملة لزمن النفط والعزل والتحجيب وتؤكد انحيازها التام للبحر والإنسان، ولعل ذروة الإدانة تتجلى مع لحظة الرعب التي عاشها العاشقان على شاطئ البحر ،مما اضطر "سمية" إلى الغطس خوفا من الفضيحة " وكأنها تكرر صورة الرجال الذين واجهوا الموت اختناقا في خزان الخيزران خشية انكشاف أمر تسللهم إلى الكويت ، ثم يأتي موت أو انتحار عبد الله رمزا للبراءة ليشكل ذرة ثانية في كشف المفارقات المذهلة والمرعبة بين زمن النفط وزمن البحر "[1].

وفي رواية غادة السمان "بيروت 75" نلحظ تشابها في الموضوع مع رواية "تخب الحياة" لأمال مختار مع الاختلاف في الوجهة التي قصدتها كل من بطلتي الروايتين ، فإذا كانت سوسن قد توجهت إلى الغرب لتحقيق أكبر قدر من الحرية ، فإن "ياسمين" بطلة "بيروت 75"تركت سوريا لتتوجه إلى لبنان بعدما تعبت وسئمت عملها كمدرّسة تقول : " تعبت من العمل كأستاذة في مدارس الراهبات سئمت.. سئمت..الأيام تمضي، وأنا لا أفعل شيئا سوى التدريس والضجر وكتابة الشعر، بيروت تنتظرني بكل بريقها ، بكل إمكانات الحرية فيها بكل إمكانات الشهرة فيها، بكل إمكانات نشر قصائدي في صحفها...لن أعود إلا ثرية ومشهورة "[2].

لكن ياسمين تقع فريسة لرجل ثري، استغل جسدها وأنفق عليها المال لتلبية رغباته ، وهي بدورها تنفق على شقيقها الذي يغمض عينيه عما يجري مقابل حصوله على المال ، وعندما ألحت على الزواج به رفض بشدة قائلا : " أيتها المجنونة ، هل تصدقين أنني أستطيع الزواج من امرأة أسلمتني نفسها قبل الزواج ".[3]ويعقد "نمر" الرجل الثري صفقة زواج من ابنة زعيم سياسي كبير ، وتدرك ياسمين أنها ستتحول إلى مومس وتكشف بأنها أحلامها في بيروت قد تبخرت" لقد قطعت كل الجسور، ها أنا اليوم مريضة، منحرفة وفي دمي شهوات النساء العربيات المسجونات على طول أكثر من ألف عام.. ..أرى جنوني، وأرى خطئي وأرى بوضوح

1- نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى، ص87.

2- غادة السمان، بيروت 75،ص09.

3 -المصدر نفسه، ص 52.

كيف أَخرُج من منزلقي، لكني عاجزة عن ذلك ..لقد نسوا حين حبسوني في قمقم التقاليد أنهم بذلك جردوني من مقاومتي"[1].

تخبر شقيقها بانتهاء علاقتها مع "نمر" فيثور ويضربها عندما يدرك أنها لن تغدق عليه نقودا بعد اليوم ، يدور بينهما شجار ويُقدم على قتلها بداعي حماية الشرف، ويأخذ رأسها مقطوعة ويسلم نفسه للشرطة .

لقد عبرت هذه الرواية عن مشاعر المرأة ، ورغبتها في التحرر ، واتسمت بالجرأة في التعبير عن هذه المشاعر وتعريتها دون إباحية، ويرى أحمد الحميدي أن المرأة في هذه الرواية تعيد إنتاج القمع ، إذ لديها نزعة للتحرر والاستقلال والمساواة ، وهي بهذه الطريقة " تصدمنا كرجال شرقيين " ولا تبعث فينا الحاجة إلى تأمل ذاتنا بل الانصراف كليا عنها هذه النزعة للتحرر الجنسي هي إعادة إنتاج للقهر وإعادة اندراج داخل حركة القمع الآلية وقد اندرجت البطلة داخل مجتمع مزيف وأصبحت جزءا من سقوطه"[2] .

إن إصرار البطلات على التمرد الجنسي ما هو إلا رد فعل مباشر ضد الكبت والقمع وضد الممنوعات التي وضعت في المجتمع ، " فوضع المرأة العربية جزء من قمعية شمولية تطال مختلف مفاصل وجزئيات حياتنا الاجتماعية وبالتالي فإن الرد على واقع المرأة لابد أن يكون جزءا من عملية صراع اجتماعي شامل ضد كل مظاهر القمع والتخلف و الظلامية."[3]

وفي رأينا ، وعبر متابعتنا لمسار رحلة البطلة من دمشق إلى بيروت في سبيل حصولها على مزيد من الحرية والشهرة ، لم نرها تحاول الحصول على وظيفة ، أو الكتابة في مجلة كما أرادت، إن تمردها لا يتناسب مع شخصيتها كامرأة متعلمة مثقفة تدرس وتكتب الشعر ، فهي تمتلك أسلحة تواجه بها المجتمع بالإضافة إلى جمالها ولم تحاول النجاح في أي مجال بل

---

[1] المصدر السابق ،ص 40.

[2] أحمد الحميدي ، المرأة في كتابتها، ص22.

[3]. نزيه أبو نضال، غادة السمان ،بيروت 75، جريدة الدستور، الملحق الثقافي،1996.8.9.

تهاوت وسقطت ، ومن ثم حاولت إلقاء اللوم كله على العادات والتقاليد والمجتمع، وانتهى حلمها بالحرية والثراء إلى الموت الجسدي ، وكأنه لم يكن أمامها أي خلاص أو بديل.

أما في رواية لسحر خليفة " مذكرات امرأة غير واقعية" ، تتمرد البطلة "عفاف" على مؤسسة الزواج رغم مواصفات الزوج المالية والشخصية ،وتقوم بإجهاض نفسها حتى لا تظل مرتبطة به فيؤدي ذلك إلى إصابتها بالعقم ، فتفقد دورها كامرأة ، وتحاول بعد ذلك انتزاع استقلالها الحياتي والشخصي ولكنها لا تمتلك الشهادة اللازمة التي تؤهلها للعمل والاعتماد على ذاتها ، وكلما ضاق بها الحال تلجأ للخيال والأحلام تقول:" وبقيت عاجزة عن الطيران ، إلا من خلال الخيالات ، والأحلام أحلام الجريمة ، وهكذا فقدت صبري أصبحت الجريمة حلما سعيدا يراودني، وألجأ إليه كلما مررت بمشهد .. أصبحت الخيانة أُمنية أتوق إليها لأنتقم .. وصرت مجنونة .. فالتجأت إلى ألواني ، وقيل أن الرسم هو سر جنوني فازددت جنونا بالرسم "[1] وتقرر السفر إلى عمان بعد طوال جدال مع زوجها وتلتقي بصديقة طفولتها نوال ويدور بينهما حوار طويل تسرد كل واحدة منها حكايتها وتتوصلان إلى نتيجة " أن ثورة المرأة لابد منها حتى تتحقق الثورة الشاملة ، وأن الحل هو إيجاد عمل" [2].

وتلتقي بعشيقها القديم "الرسام الخجول" وترتبط معه بعلاقة سرية وتقرر التمرد :" سأنطلق وأتحرر وأبدأ حياتي من جديد، كنت متعجلة إلى تكسير القيود كيفما كانت ،وكنت أجد لذة كبيرة وأنا أتصور حال الزوج المهجور لأول مرة ،وكان الانتقام لذيذا ،والتشفي بلسما اغترفه فتبرد جروحي"[3].

وتبرز ملامح التمرد لدى "عفاف" في مواقف مختلفة في حياتها ، فهي تتمرد على البيئة التي تمجد الرجل وتخوض مغامرة حب رغم أنها على علم بخطورة ذلك ، وتنعزل عمن حولها وتحاول أن تعيش في عالم خاص بها هو عالم الرسم ، وتجهض نفسها بعد زواجها لأنها لا تريد أن يربطها بزوجها أي رابط ، وتقيم علاقة غير شرعية مع الرسام رغم علمها بزواجه.

---

[1]سحر خليفة ، امرأة غير واقعية ، ص 47.

[2]- المصدر نفسه، ص96.

[3]- المصدر نفسه ، ص108.

ويرى حسين مناصرة أنه يمكن وصف الحالة غير الواقعية للمرأة المغتربة بأنها اغتراب يدفع بها إلى العصيان الاجتماعي ،والرغبة في الممنوع اجتماعيا ومحاولة الانعزال مع رفض الانتماء إلى معظم ما ينتجه المجتمع الذكوري وهنا تتكرس ثورة المرأة في مواجهة التقاليد الواقعية.[1]

لقد ربطت الكاتبة في هذه الرواية حرية المرأة بحرية أوسع، وهي حرية المجتمع، ونبشت هموم المرأة في وقت كان الجميع يخشون الاقتراب من أمور المرأة، لأنها تمس العادات والقيم الاجتماعية والدين.

تلاحظ بثينة شعبان أن الأزمة الحقيقية في الرواية ، هي أزمة المرأة العربية بشكل عام، وأن الفتاة العربية تعيش أزمة هوية ، وأننا نلمس التناقض بين ذات المرأة الثورية الجديدة ، كما تراها وتحياها المرأة في فكرها ووجدانها وبين الذات الاجتماعية التي يشجعها و يُرَوِجُها المجتمع ، ففي التأرجح والتردد في تحقيق الذات أو تحقيق آمال الآخرين ، تغدو المرأة قلقة مشوشة الهوية[2].

وهذه هي المرحلة التي تمر بها المرأة العربية بشكل عام ، فلا هي ثارت على العادات والتقاليد ثورة جذرية ، ولا هي استسلمت للعادات المتوارثة.

من خلال قراءتنا لهذه الرواية تبين لنا ، أنا الكاتبة سخرت استراتجيات متعددة للبطلة لتستطيع الخروج عن الصمت ، فكانت تتخيل وتحلم وترسم ، ولإعطائها مساحة أكبر من الحرية جعلتها تغادر الكبح الاجتماعي فسافرت، وارتادت المقاهي وسهرت وهذا ما لم يكن بإمكانها فعله لو بقيت بنفس المكان.

مما تقدم يمكننا أن نستخلص ، أن الكاتبة العربية مسكونة بوعي نسوي يسعى إلى الاهتمام والالتزام بقضايا المرأة وهمومها في مسيرتها نحو تحقيق العدالة ، ويتضح ذلك من خلال إبداع الروائيات العربيات باختلاف أقطارهن ، ومن خلال جرأتهن في التعبير عن مختلف القضايا

---

[1]– ينظر حسين مناصرة ، النسوية ، ص 218.

[2]– ينظر بثينة شعبان،100 عام من الرواية النسائية، ص219.

الاجتماعية والذاتية والقومية ، لقد مَكَنتهُنَّ الكتابة من تجسيد مفهوم الحرية فاستطعن اختراق خبايا ، النفس والاقتراب من الواقع ، مستخدمات الرواية استراتيجية للخروج عن الصمت ومحاولة التحرر ، ثم ألبسن الشخصية الروائية الدور الذي رأينه مناسبا لتتمكن من التمرد وكسر القالب الذي وُضعت فيه ،فكانت الرواية وسيلة خلاص ودفاع من خلال شخصية وهمية تصنعها الكاتبة لتحقق حلمها ولتجعلها تدين الواقع وتتمرد عليه وتخرج إلى الحرية المزعومة .

وقبل أن ننه هذا الفصل لابد أن نقف عند نقطة مهمة ضرورية وجادة ، وهي خطر الفلسفة النسوية الغربية وانعكاساته السلبية على فكر العديد من كاتباتنا والذي تجسد في طرحهن وتبنيهن لهذا الفكر دون مراعاة لخطورته على تشتت الأسرة وضياع المجتمع.

تعرف النسوية غالبا بأنها حركة تهدف إلى إعطاء المرأة حقوقا متساوية لحقوق الرجل وهدم الفوارق التقليدية في الدور الاجتماعي لكل من الجنسين ،ويمكن اعتبار النسوية فرعا من الحركة المطالبة بحقوق المرأة ولعل أشهر دعاة النسوية الغربية سيمون دي بوفوار(simone de beauvoir) أشهر فلاسفة النسوية الغربية، فقد نشرت كتاب "الجنس الثاني" وحللت فيه العلاقة بين المرأة والرجل على أسس وجودية ماركسية ،وبما أن الوجودية تؤكد على قضية حرية اختيار الإنسان لماهيته ،تدَّعي بوفوار أن الإنسان يختار جنسه بإرادته أيضا ،وتؤمن بأن علم الحياة يستخف بنا معشر البشر، حيث إنه حرر الإنسان الذكر من قيود توليد المثل بينما لم يعط هذه الحرية للمرأة ،ولذلك فإنها تعتقد بأن الأنوثة تمثل سدا في وجه التحول إلى إنسان حقيقي .

وقد انتقد النسويون المتأخرون دوبوفوار لتحقيرها جسد المرأة ، ورأوا أنها تريد "ترجيلها" رغم اعترافهم بأن ما طرحته دوبوفوار من أفكار كان له أثره المهم عل الكتابات النسوية اللاحقة مثل تمييزها بين الجنس والجنوسة ،باعتبار الأولى سمة بيولوجية والثانية سمة ثقافية اجتماعية.

وقد استفاد النسويون المتأخرون من أفكار ميشل فوكو وجاك دريدا لتحليل كثير من الموضوعات المرتبطة بالمرأة ،كعلم نفس المرأة، والظلم السياسي اللاحق بها وما شابه ذلك ومن أبرز ما استخدموه من مناهج التفكيكية لدريدا والفلسفة الوجودية لسارتر.

وقد رفضت النسوية أي تصور يميز بين الرجل والمرأة في فلسفة الأخلاق ،لأن دعوة المرأة إلى أن تضع الأمومة في أولوياتها سوف يجهض كل محاولة للتخلص من عقلية المجتمع البطرياركي الذكوري، ومن هنا يمكن القول إن الرسالة الأخلاقية للنسوية تختصر في إعادة النظر في التاريخ الفكري للإنسانية لنقد كل توجه ذكوري فيه ،وكل توجه يعطي للمرأة خصوصيات تختلف عن خصوصيات الرجل ومحاربتها.

لقد أدت النسوية في النصف الثاني من القرن العشرين إلى تغييرات أساسية في الفكر الغربي وقد أدت هذه النهضة النسوية إلى تشجيع المطالبة بحرية المثليين المدنية والاجتماعية ،وكان من نتائج ذلك التخفيف من قيود الرقابة على المطبوعات وزيادة معدلات الطلاق، وارتفاع نسبة المواليد بطريقة غير شرعية وخاصة عند الغرب.

وعملت النسوية على ترويج مبادئها خارج العالم الغربي مستفيدة من القدرات المتاحة لها وفي سبيل الوصول إلى هذا الهدف عملت على إضعاف الثقافات المحلية للبلدان المستهدفة بدعايتها.

كما تقدم ذكره، ترفض النسوية مفهوم التكامل بين الرجل والمرأة ،وترى في الزواج وسيلة لتسلط الرجل على المرأة ،وأن الفضيلة تكمن في حرية التعبير وإرضاء الميول والرغبات ،كما أنها تشجع فكرة العائلة غير التقليدية والأم العازبة ،وغيرها من الأفكار المتطرفة عن الإله والتشكيك والطعن في الدين الإسلامي.

ولا يخفى على أحد حالة الانحلال والانغماس في الشهوات والتفكك الأسري ،وانتشار الأمراض والآفات الاجتماعية والفقر في مختلف البلدان الغربية التي تبنت الأفكار السلبية لهذه الحركة فقد تحولت النسوية منذ مدة طويلة إلى أداة من أدوات الحرب الاستعمارية ضد الشعوب

الأخرى ، إذ جرى العمل على استخدام الشعارات النسوية لإضعاف الثقافات المحلية وفتح أبواب البلاد في وجه الثقافات الوافدة.

لقد كانت مصر في طليعة البلدان التي احتضنت هذه الأفكار النسوية وتعهدتها بالرعاية وكان من الرواد ومن أبرز ممثلات هذا التيار من الكاتبات : فاطمة المرنيسي ، وغادة السمان ونوال السعداوي.. وغيرهن كثيرات .

والإشكالية التي عانى منها دعاة النسوية من العرب ،هي أنهم نظروا إلى مشاكل المرأة من منظور غربي وغفلوا عن حقيقة المشاكل التي يواجهها المجتمع مثل العلاقات غير الشرعية بين الشباب ،وتصاعد معدل سن الزواج ،والنظرة الاستغلالية التسليعية للمرأة في وسائل الإعلام المرئية ،والهوة التي تفصل بين الأجيال وارتفاع حالات الطلاق..إلى غير ذلك من المسائل التي لا تمثل لهؤلاء الدعاة هواجس حقيقية بينما يتعاطون مع بعض المشاكل الحساسة مثل ظاهر هروب الفتيات من زاوية نمطية و حداثية للغاية ،ويعدونها مسألة طبيعية في المرحل الانتقالية التي يتحول فيها المجتمع من التقليدية إلى الحداثة.

معضلة أخرى تعاني منها النسوية العربية وهي ضعف التنظير ،مما اضطر منظريها إلى التماس الاستراتجيات الغربية حتى في صغائر الأمور، وقد أخفقوا حتى في إضفاء الخصوصية المحلية على الاستراتجيات الغربية بشكل يجعلها تتواءم مع الثقافة الوطنية ،كما أن اهتمامهم بقضايا المرأة فيها محاكاة للغرب.

ومع ذلك فإن هناك مجموعة من الكاتبات النسويات العربيات المثقفات طرحن بعض المشاكل الحقيقية التي تعايشها المرأة بكل موضوعية ،وحارين الأفكار البالية التي تتعرض للمرأة بالسوء بما لا يتعارض مع ما شرعه الدين . الذي كان سباقا بإعطاء المرأة جميع حقوقها . وما حكمت به تقاليد المجتمع ، فنهضة المرأة الأدبية والفكرية مرتبطة بدورها في المجتمع ،وطموحاتها تتحقق في استمالة الآخر، بمشاركتها قضاياها و الاهتمام بتعبيرها الصادق ومشاكلها ، لا أن تزيح الرجل عن مكانه ، أي حرب جميع النساء على جميع الرجال، وهي حرب على المجتمع ولا ننسى أن هذه الأفكار من أهم محاولات النقد النسوي الغربي لمناهضة آثار وقيم المركزية

الذكورية ، وإحلال محلها المركزية الأنثوية كقطبين متنازعين على السيادة ،وتعد من مظاهر التأثر بمقولاته ،وبالنسبة إلينا مشكلة لا تعرف حلها إلا بإحلال ثقافة الإقصاء والصراع والتنازع عن المواقع ،لأن مشكلة المرأة المبدعة عندنا لا تعرف حلا خارج السياق الاجتماعي والحضاري للأمة العربية.

ونعتقد أن موضوع النسوية موضوع شائك ومعقد لا تكفي بضع صفحات للخوض فيه ،لكنه يصلح أن يكون موضوعا قائما بذاته حتى نستوفيه حقه من الدراسة.

الفصل الثالث

الكتابة الأنثوية وعلامات التحول

1.الكتابة النسوية ...إشكالية الطرح... وعلامات التحول .

2.البحث عن الهوية ومحاولة إثبات الذات.

3.قضايا المرأة في الكتابة الأنثوية .

4.حركية المكان في السرد النسائي العربي.

1- الكتابة النسوية .... إشكالية الطرح ... وعلامات التحول :

1.1: الكتابة الأنثوية ...وإشكالية الطرح:

لا يزال الحديث عن الرواية النسوية يطرح إشكالا في الساحة النقدية العربية، سواء تعلق الأمر بمشروعية المصطلح "الأدب النسوي /النسائي" أو ما تعلق بسؤال الخصوصية ، والحقيقة أن كليهما يصب في سؤال الهوية : المرأة/ الأنثى ، خاصة وأن معظم الأقلام النسائية ترفض هذا التصنيف والذي ترى فيه تهميشا من نوع آخر يضيفه الرجل إلى قائمة المواصفات الدونية التي يلحقها بالمرأة.

بناء على ذلك ، عملت المرأة الكاتبة على إبراز قدراتها الإبداعية التي من شأنها أن تخلصها من إلصاق صفة الدونية بها ، وتحيد عن الفضاءات الهامشية إلى المركز مثلها مثل الرجل الكاتب : فكان توجهها إلى جنس الرواية نوعا من التحدي من جهة ، ومن جهة أخرى كون الرواية تمثل ذلك الجنس الأدبي الذي يمنح حرية أكبر للمبدع كي يبتكر ويخلق أعمالا أدبية راقية، متحرر من قيود الوزن والقافية ومن التقوقع والانحسار داخل الحكايات الصغيرة في عوالم محدودة .

إن الرواية "فن أدبي مستحدث في أدبنا العربي ، أُخذ عن الآداب الأجنبية في النصف الأول من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ،وكان لابد أن نتأثر بأصوله الفنية ومدارسه النقدية"[1].

وقد ظهرت الرواية العربية في مصر أولا ثم في لبنان وسوريا و فلسطين وسوريا والعراق والمغرب العربي ثم الخليج العربي ،وقد تطورت من مرحلة المحاكاة والتقليد إلى مرحلة الإبداع وتنوعت اتجاهات الكتاب الروائية ، واختلفت باختلاف الظروف زمانا ومكانا ، وكانت الأعمال الروائية المبكرة تظهر في حياء على صفحات المجلات والصحف ولم تكن الغاية منها أن يقدم

1–سمير قطامي ، الحركة الأدبية في الأردن ، وزارة الثقافة ، عمان 1989 ، ص 09.

المؤلف عملا روائيا يعالج فيه مشكلات الحياة الاجتماعية والواقعية ، بقدر ما كان يهدف إلى التعليم والوعظ.[1]

وتأثرت الحركة الأدبية في العالم العربي بمجمل الأحداث التي شهدها الوطن العربي وانعكست فيها التغيرات السياسية والاجتماعية والفكرية، حيث ارتبط الأدب بالقضية الفلسطينية قبل (1948) ، ثم بالفترة التي تلت الاحتلال الصهيوني لسوريا ولبنان ، وحرب الخليج وظهور مصطلحات جديدة تناولها الأدباء في كتاباتهم كمصطلح الإرهاب والطائفية وغيرها من القضايا التي هزت العالم ،وكان لحرب (1967) أثر كبير في الأدب العربي وجاءت الهزيمة كالزلزال الذي هز أركان المجتمع العربي كله لما انطوت عليه من نتائج مذهلة ، فتحت عيون الأدباء على واقع جديد وأصبح أدب ما بعد (1967) مشدودا كله أو معظمه إلى هذا الواقع السياسي الناتج عن الهزيمة .

وقد وجدت المرأة في الرواية متنفسا ومساحة أكبر لتطلق العنان لقريحتها الإبداعية ، إلا أنها لم تستثمر كامل هذه المساحة من الحرية، فالخوف من نقد الآخر / الرجل/ المجتمع وكيفية تلقيه لإبداعها ظل هاجسها الأكبر وهي المسكونة برواسب الثقافة الذكورية وتبعاتها .

إن الحديث عن الرواية النسوية سيّان سواء في المشرق أو في المغرب العربيين ، باعتبار الانتماء المشترك إلى الأمة العربية الإسلامية التي تشترك في مجموعة القيم والعادات والتقاليد يجمعها خطاب واحد ، وهو الخطاب الذكوري الأحادي.

لكن رغم ذلك تبقى تلك التفاصيل الصغيرة التي تفرق بينهما وتضع خصوصية كل منطقة خاصة وأننا في عصر أصبحت فيه التفاصيل أكثر أهمية من القضايا الكبرى ، التي يعرفها الخاص والعام في عالم أضحى قرية صغيرة .

إن ممارسة الكاتبة العربية لجنس الرواية ،تعتبر حديثة العهد إذا ما قورنت بمراسها عند الكتاب الرجال وهذا على عكس ما نجده عند الكاتبة في الغرب والتي احتكت بجنس الرواية بالموازاة مع الرجل، وإن كانت الناقدة بثينة شعبان قد أشارت في كتابها (مئة عام من الرواية

---

1 – ينظر المرجع السابق،ص5.

النسائية العربية) إلى أن أول رواية عربية مكتملة فنيا هي للروائية اللبنانية زينب فواز في روايتها (حسن العواقب 1895)[1]،تقول الناقدة : " إن حسن العواقب لزينب فواز هي أول رواية واقعية تاريخية تظهر فيها معظم عناصر الرواية الحديثة من شخصيات وموضوع وجوّ روائي وقد عبرت الكاتبة في مقدمة روايتها عن فهم عميق لعناصر الرواية ومهمتها "[2].

وقد أثار هذا الكتاب عند صدوره ضجة كبيرة بين مؤيد له ومعارض كونه قد قلب حقائق كثيرة كانت ولا زالت معروفة ومتداولة إلى يومنا هذا ، وبغض النظر عمن كانت له أسبقية الكتابة الروائية المرأة أم الرجل، فإن الأهم هو نقل الواقع والتعبير عن القضايا التي تهم مجتمعنا العربي عموما.

فإذا كان محمد حسنين هيكل في روايته (زينب 1914) استطاع نقل الواقع الريفي المصري بأسلوب رومانسي رمزي ، وكشف عن الواقع السياسي بكل سلبياته، فإن "حسن العواقب "لزينب فواز كشف عن المناخ السياسي في ذلك الوقت ومنعكساته الاجتماعية، وتداخلت فيها شبكة معقدة من العلاقات العائلية المرتبطة بالنظام السياسي ، حيث يواجه أبناء العمومة بعضهم بعضا، وكل منهم طامع في اعتلاء العرش " وتعكس الرواية من وجهة نظر سياسية الأسباب الحقيقية الكامنة وراء المصائب السياسية التي حلت بالعرب خلال تاريخهم الطويل : التنافس الشخصي والحسد والغيرة والمصالح الأنانية الضيقة ، والتي كانت مسؤولة غالبا عن كوارث سياسية كبرى حلت بالعالم العربي في تاريخه البعيد والقريب"[3].

وفي المغرب العربي كان أول ظهور للرواية النسائية ذات اللسان العربي عام (1954) تاريخ صدور نص " الملكة خناثة" لصاحبته "آمنة اللوة" من المغرب [4].

وقد كان الواقع الاجتماعي للمجتمع بشكل عام ، وواقع المرأة بشكل خاص المرجعية التي أسهمت بشكل فعال في بروز هذا الجنس الأدبي لدى المرأة الكاتبة في الوطن العربي ، حيث

---

[1] – ينظر بثينة شعبان ، مئة عام من الرواية النسائية العربية ، ص 48.

[2] – زينب فواز ، حسن العواقب ، دار المنشورات الهندية ، القاهرة 1899.

[3] – بثينة شعبان ، مئة عام من الرواية النسائية العربية ، ص 51.

[4] – ينظر بوشوشة بن جمعة ، الرواية النسائية المغاربية ، ص 35

اقترن هذا الجنس الأدبي باستقلال معظم البلدان العربية ، وما وفرته مرحلته التاريخية للمرأة من فرص التعليم وإمكانات العمل ، مما أسهم في تصدع البنيات الذهنية والسلوكية التقليدية للمجتمعات العربية.

كما كان للاستعمار دور في زعزعة وعي المرأة ، وخلخلة المفاهيم التي تبنتها عن ذاتها وعن الرجل ومكانتها في المجتمع بوجه عام ، إذ يمكن القول أن وضعية المرأة " قد تغيرت بشكل قوي تحت وطأة الابتزاز الاستعماري الذي تمكن من خلال قلبه وزعزعته للمعطيات الساكنة إعادة توزيع المفاهيم التي كانت تحملها المرأة عن ذاتها بشكل آخر".[1]

لقد أطالت المرأة العربية النظر في وضعيتها ، ودلالة كينونتها ، وطرحت الكثير من التساؤلات حول ذاتها كأنثى لها كيانها المستقل ، وكان مولد المرأة الجديد بعد الاستعمار الغربي ، سواء تعلق هذا المولد بالمظهر أو بطبيعة مطالبها ، كمناداتها بحق التعليم والعمل وخاصة بعد الاستقلال ، نتيجة الاحتكاك المتواصل بالغرب في جميع المجالات الثقافية والاقتصادية.

وكان هذا التأثير قويا في المشرق العربي إذا ما قورن بالمغرب العربي ، لأن الاستعمار في المشرق كان على شكل انتداب وحماية ، أما في المغرب العربي فكان استيطانيا ، ولأن المرأة جزء لا يتجزأ من هذا المجتمع فقد نظرت إلى الاستعمار الغربي نظرة عداء ، نتيجة للوضع المزري الذي كانت تعيشه من جهة والمجتمع بتقاليده البالية من جهة أخرى ، وكان الاستقلال هو الحل الوحيد للمرأة للتخلص من ذلك كله وكان لها ذلك ، فقد حقق الاستقلال بعض تلك المطالب كحق التعليم والعمل ولكنه لم يكن كافيا ليحقق للمرأة طموحها وحلمها الذي صار مكبوتا بداخلها الحلم بكيان مستقل ، بهوية تحمل خصوصيتها كامرأة بإمكانها أن تقول أن تفعل، أن تبدع تماما مثل الرجل ، وهنا أدركت المرأة أنها لا تزال في نظر المجتمع تلك الأنثى التي لا تتعدى كونها موضوع متعة ووسيلة إنجاب وحفظ نسل ، إلا أن الكاتبات العربيات رفضن الاستسلام وتوجهن إلى الكتابة كوسيلة للتحرر والانعتاق من قيود المجتمع ولإثبات ذواتهن ، فاتجهن في بداية الأمر إلى الشعر

[1] – أفرفار علي ،صورة المرأة بين المنظور الديني والشعبي والعلماني ، ص96

والقصة القصيرة ، لكن الشعر لم يستطع استيعاب هموم المرأة وتجربتها المريرة والضاربة في العمق مع مسيرة من التهميش والتجاهل ، ولم يستطع استيعاب نكبة أمة بكاملها ، كالأمة العربية وقد تأثرت المرأة بكل ما يجري من حولها من تحولات فكرية واجتماعية مثقلة بالهزائم والانتكاسات وخاصة بعد هزيمة (1967) حيث" تنامى بعد هزيمة يونيو 1967 النكراء، الإحساس بالعار والجهل ، و انجرحت الذات العربية الرجولية انجراحا لم يجد دواء له حتى الآن ، وتعويضا عن العجز والمواجهة والثأر لجأت الذات الجريحة للهروب إلى الماضي إلى هويتها الذاتية الأصلية ،إلى الرجولة في بقائها المتوهم ، وعلى المستوى السياسي العربي حدث "التشرذم "هروبا من الوحدة وعلى المستوى الاجتماعي استيقظت " الطائفية " بديلا عن القومية ، وعلى مستوى الانتماء حل "الدين" محل الوطن"[1].

وأمام هذا الإحساس الرهيب برجولة ضائعة ، وهذا التشرذم والطائفية ، وفي هذا السياق المتخم بالعنف والإرهاب يزداد عنف الرجل ضد المرأة ، وهكذا كانت المعاناة بالنسبة للمرأة مزدوجة : الوضع العام وما يجري من تراجعات وهزائم ، وهي جزء منه ، ووضعها كذات كامرأة أمام رجل وجد في تعنيفه لها ،سواء أكان رمزيا أو فعليا ،وسيلة لتفريغ عقدة الهزيمة والرجولة المهزومة.

كانت الروائيات العربيات في أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينات يدركن بعمق علات مجتمعاتهن التي أنبأت عنها مواقف هذه المجتمعات من النساء ، وهدفت محاولاتهن إلى تقويض المفاهيم المغلوطة وإلى تغيير مواقف الرجال حيالهن ، وعملت النساء على أساس أن تغيير الموقف الاجتماعي هو الشرط الأساسي لأي تغيير اجتماعي أو سياسي ، ومن اللافت للنظر أن الروائيات العربيات لم يقترحن إطلاقا العيش المنفصل عن الرجال أو حل العائلة ، بل كن مصممات على تغير المواقف ، بحيث تتمكن النساء من نيل حريتهن ولعب دور على قدم المساواة مع الرجال ، واتخذت الكاتبة العربية الرواية وسيلة التعبير الأولى ، باعتبار أن جنس الرواية هو الأقدر على استيعاب همومها بعد أن مارست فنونا وأجناسا أدبية سابقة لتجسيد كل تلك الهواجس والقضايا.

---

[1] – حامد أبو زيد نصر، دوائر الخوف (قراءة في خطاب المرأة) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ط5 ، 2000 ، ص38.

فقد مارست أغلبية الروائيات العربيات كتابة الشعر أو القصة القصيرة قبل تجريب الكتابة الروائية ، التي كان ظهورها متأخرا ، وحديث العهد مقارنة بهذه الأجناس الأدبية التقليدية.

وقد كانت لبنان الرائدة في ظهور أول رواية نسوية ، فقد صدرت للكاتبة زينب فواز أول رواية لها تحمل عنوان "حسن العواقب" عام (1895) وقد سمتها كذلك "غادة الزهراء" ، ثم تلتها مواطنتها لبيبة هاشم برواية "قلب رجل" عام (1904) ، وقد حملت الروايتان سمات المرحلة التي أنتجتهما فتراوحت بين رواية التسلية والترفيه والرواية التاريخية والاجتماعية[1].

أما في مصر فلا نلاحظ فنية للرواية النسائية إلا مع إرهاصات ثورة يوليو (1952) ، حيث ظهرت الجامحة (1950)لأمينة سعيد ،ثم تلتها "دموع التوبة" لصوفي عبد الله (1959) واللتان تمثلان قمة النضج الفني للرواية الرومانسية ، ثم رواية "الباب المفتوح" (1960) للطيفة الزيات والتي تمثل قمة النضج الفني للرواية الواقعية[2].

وقد سبقت هذه الكتابات الروائية كتابات تخلط خلطا شديدا بين مصطلح الرواية والقصة القصيرة والمسرحية مثل كتابات " بنت الشاطئ" و"عائشة التيمورية" وهي أقل نضجا وفنية [3].

وفي سوريا ، أعلن ميلاد الرواية النسوية في عام (1959) "أيام معه" لكوليت الخوري ، وفي فلسطين كتبت مريم مشعل رواية "فتاة النكبة" عام (1957) ، أما الأردن فقد جاء الإنتاج الروائي النسوي فيها قليلا ومضطربا ، واقتصر في بدايته على اسم واحد هو : جوليا صوالحة في روايتها "سلوى" عام 1976 ،و في العراق جاءت المحاولة الروائية النسوية الأولى مبكرة نوعا ما، في رواية "عقلي دليلي" لمليحة اسحق ، الصادرة عام (1948) [4].

وإذا توجهنا إلى الخليج العربي ، نجد أن الرواية في السعودية والكويت مازالت تعاني من صعوبات فنية كبرى بحيث نستطيع القول أنها لم تتخط بعد مرحلة البدايات ، وبدأت الرواية

[1] – ينظر إيمان القاضي ، الرواية النسوية في بلاد الشام ، ص47.

[2] – ينظر سوسن ناجي، المرأة المصرية والثورة ، دراسات تطبيقية في أدب المرأة ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط1 ، 2002 ، ص21

[3]– ينظر المرجع نفسه ، ص 21.

[4] – ينظر إيمان القاضي ، الرواية النسوية في بلاد الشام ، ص102 ومابعدها.

السعودية في الظهور في أواخر الخمسينات من القرن الماضي ، وكانت "سميرة خاشقجي" رائدة في هذا المجال بروايتها "ودّعت آمالي " عام (1958) ، وفي الكويت ظهرت الرواية الأولى لفاطمة يوسف العلي "وجوه في الزحام عام (1971) ، وفي قطر كانت بداية الإنتاج الروائي مع الروائية دلال خليفة في " أسطورة الإنسان والبحيرة " عام (1993) ، أما في البحرين ظهرت أول رواية نسوية لفوزية رشيد وهي "الحصار " عام (1983) وفي سلطنة عمان ظهرت رواية "الطواف حيث الجمر" عام 1999 لبدرية الشحي كأول رواية في ذلك البلد ، وكانت أول رواية في الإمارات لباسمة يونس بعنوان "ملائكة وشياطين" ، وفي اليمن كانت الريادة لرمزية عباس لأرياني " ضحية الشجع "عام (1970) وقدمت هذه الكوكبة من الروائيات الخليجيات ،خطابا نسويا عالج الذات الروائية بالأسلوب الذاتي ،كما أعلنت انقلابا نسويا صاحبه نوع من التمرد على القوانين الصارمة ضد المرأة في الخليج [1].

وفي المغرب العربي ، مارست أغلبية الروائيات المغاربيات كتابة الشعر أو القصة القصيرة قبل تجريب الكتابة الروائية التي كان ظهورها متأخرا وحديث العهد مقارنة بالأجناس الأدبية التقليدية " إذ بدأ تشكله محتشما على مدى الخمسينات من القرن الماضي وتواصل بذات النسق الضعيف على مدى الستينات والسبعينات وذلك بظهور نماذج محدودة تنتمي إلى القصة أكثر من الرواية وهي محاولات تعكس تحسس كاتباتها لمسالك الرواية ، دون أن يمتلكن بالقدر الكافي الوعي النقدي بشروط كتابتها وما تقتضينه من أدوات فنية ورؤى فكرية وجمالية " [2].

وقد ظهرت أول رواية نسوية في المغرب الأقصى عام (1967) بعنوان "غدا تتبدل الأرض " لفاطمة الراوي وفي الجزائر كانت الريادة لزهور ونيسي في " يوميات مدرسة حرة" (1979) أما تونس فقد ظهرت رواية "نخب الحياة" لآمال مختار عام (1993) ، وظهرت رواية "شيء من

[1] – ينظر سمير الفيصل ، الرواية النسوية الخليجية ، الموقف الأدبي ، ع447، 448 ، 2002 ص 92.

[2] – بوشوشة بن جمعة ، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي ، المغاربية للنشر ، تونس ط1 ، 2003 ، ص 164.

الدفء " لمرضية النعاس كأول رواية نسوية في ليبيا ولم ينتج السودان إلى غاية عام (1974) سوى رواية "الفراغ العريض " لملكة الدار عبد الله[1].

إن غياب الوعي النقدي بشروط الكتابة الروائية والجهل بمقوماتها الفنية وأبعادها الجمالية كان مشكلة عامة تتعلق بهذا الجنس الأدبي منذ ظهوره على الساحة العربية " فالوعي بالشكل جاء في مرحلة لاحقة لم تكن في أصل نشأته ولا تطوره ، ففي نطاق أدبنا الحديث ظهرت المحاولات الأولى للكتابة السردية في غياب كل تصور نقدي و دون أهداف عن الإبداع ، وكانت أبعد من أن تتعرض لأي تأثير نافذ من جهة الأعمال الروائية والأجنبية "[2].

إن الجهل بفنيات وتقنيات جنس الرواية كان مطروحا لدى الكتّاب والكاتبات على السواء فكانت ممارستهن تتدرج ضمن الرغبة في تجريب هذا الفن الأدبي الذي يعد حكرا على الرجل فكان ذلك نوعا من التحدي من جهة ورغبة في خوض غمار تجربة أدبية حديثة من جهة ثانية فكانت كتابة الرواية بالنسبة للأديبة العربية وخصوصا المغاربية عن هواية لا عن احتراف واقتدار ، مما طرح الإشكالية الأجناسية للعديد من نصوصهن هل هي قصة ؟ أم رواية ؟أم قصيدة نثرية ، وهذا ما ذهب إليه الناقد بوشوشة بن جمعة في حديثه عن الرواية النسوية المغاربية ، إذ يقول " لم تتجاوز ممارستها لها حدود المغامرة ، وتخوم التجريب ، فهي سرعان ما تتحول عنها ، وتعود إلى سالف إبداعها الشعري أو القصصي حتى وإن عادت إلى فوضى كتاباتها مجددا ، فإن ذلك يكون بعد مدة زمنية طويلة نسبيا ، قد تكون في حدود العقد أو تتجاوزه "[3].

وهذه صعوبة أخرى تضاف إلى مسألة التأريخ لنشأة الرواية النسوية المغاربية وتطورها بسبب هذا الانقطاع في الإنتاج الروائي ، وهذا يعود كما أسلفنا الذكر ، إلى غياب وعي نقدي بالكتابة الروائية وشروطها مما يفسر قلة التراكم الروائي النسوي المغاربي .

إلا أن فترة الثمانينات شهدت نوعا من النشاط الأدبي ، وكانت فترة التسعينات الأكثر ازدهارا بتراكم روائي نسائي مغاربي ، حيث ظهرت ست عشرة رواية تتفاوت نسبها من قطر لآخر ، إلا

---

[1] – ينظر نزيه أبو نضال ، تمرد الأنثى ، ص 324.

[2] – أحمد المديني، الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث ، مطبعة المعارف ، الرباط ، ط1 ، 2000 ، ص219.

[3] – بوشوشة بن جمعة ، الرواية النسائية المغاربية ، ص 37.

أن موريتانيا لم تشهد إلى اليوم (فترة التسعينات) ظهور رواية نسائية ، ويصل مجموع الروايات النسائية في المشهد الثقافي المغاربي حوالي ثلاث وثلاثون رواية ، إلا أنها تظل نسبة ضئيلة بالمقارنة مع التراكم الروائي للروايات التي كتبها الرجال[1].

وقد قامت الدكتورة إلهام غالي بإجراء عملية إحصائية للرواية العربية ما بين (1956-1976) وقد تبين لها أن" (92%) من الروايات كتبها أدباء رجال و(8%)كتبتها أديبات" [2].

ولعل قلة الإنتاج الروائي هي الظاهرة التي يقف عليها الدارس للرواية النسوية ، أما الظاهرة الثانية التي لا يفلت منها إلا القليل من الكاتبات ، فهي الانقطاع وعدم الاستمرار ، وغالبا ما تكون الأعمال الأولى ملتصقة بالحياة الشخصية للكاتبة ، أو للمرأة عامة ، وعدم الاستمرار يعود إلى المسؤوليات الاجتماعية والأسرية الملقاة على عاتق المرأة ، والتي تعيق من استمرارها وإبداعها إذ تحتاج الرواية إلى الثقافة الفنية والتجربة العميقة والنفس الطويل وإلى المعالجة المستمرة دون انقطاع ، وهذا قلما يتوفر للمرأة .

أما ارتباط الأعمال الروائية الأولى بالحياة الخاصة ، والتجربة الشخصية فلا تنطبق فقط على المرأة الكاتبة بل هي سمة عدد كبير من الكتاب ، وهذا ما لاحظه عبد المحسن طه بدر إذ قال:" نلمح في نتاج أغلب الروائيين العرب – باستثناء أقلية على رأسها نجيب محفوظ – ظاهرتين بارزتين : **الأولى** منها تتمثل في عجز مخيلة الأديب عن تصور عالم الآخرين ولذلك فهو يلجأ إلى أحداث حياته الخاصة ، ويجعلها موضوعا لروايته ... أما الظاهرة **الثانية** التي تميز الكثير من إنتاج روائيينا ، فإنها تتمثل في أن أفضل أعمالهم ،تتمثل في الأعمال التي تتصل بأحداث حياتهم ، وهم بعدها إما أن يتوقفوا على الإنتاج ، وإما أن يقدموا أعمالا لا تقل في قيمتها الفنية عن أعمالهم الأولى على عكس ما كان متوقعا "[3].

---

1 – ينظر بوشوشة بن جمعة ، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي ، ص 165.

2 – إلهام غالي ، غادة السمان ، الحب والحرب ، دراسة في علم الاجتماع الأدبي ، دراسة دار الطليعة ، بيروت 1986 ، ص14.

3 – عبد المحسن طه بدر ، الروائي والأرض ، دار المعارف ، مصر ، ط2 ، 1979 ، ص 44.

والظاهرة الأخرى البارزة في الرواية النسوية ،هي الهم النسوي الخاص وهو الأكثر حضورا والأكثر كثافة ولا يعود ذلك إلى افتقار الروائيات إلى التجربة الحياتية الحارة والغنية ، فقط بل هناك سبب آخر يوازيه ، وقد يفوقه أهمية في بعض الأحيان ، هذا السبب هو معاناة المرأة الخاصة ورغبتها في الإعلان عنها ، والدعوة إلى تغيير واقعها[1].

ورغم قلة التراكم الأدبي للروائيات ، فإن ذلك لم يقف حائلا أمامهن لطرق موضوعات شتى في نصوصهن فقد تطرقن إلى كل ماله علاقة بالخاص والعام ، فتنوعت الموضوعات وتعددت القضايا.

وساعد دخول المرأة تجربة العلم والعمل ، على اتساع الأفق وعلى تغيير جذري مس تكوينها الفكري والنفسي ، وبدأت تتخلص من مفاهيم كانت ملتصقة ومرادفة لاسم المرأة ، وطرأت تطورات جوهرية في منظومة مفاهيمها وزاوية رؤيتها ، فأخذت تقترب من المناطق المحظورة عليها ، وأخذت الهوة تزداد بين وعيها وتطلعاتها ، وبين واقعها المرير ،فكان من الطبيعي أن تنبري الأقلام النسوية في البدء للتعبير عن واقع المرأة وتوضيحه ، وإبراز آلام المرأة والظلم المحيط بها وكانت هذه المهمة الأولى لمعظم الروائيات ، تليها مهمة التغيير والمطالبة بحرية المرأة.

2.1: الكتابة الأنثوية...وعلامات التحول:

شغلت قضية الكتابة مكانة مهمة من مجمل انشغالات السرد النسائي، عكس وعي الكاتبات المتزايد على الإشكاليات التي تحيط بفعالية المرأة الكتابية ،تلك الإشكاليات التي أسهب في تحليلها ،ووصف جذورها وأبعادها وآثارها كتاب فرجينيا وولف "غرفة خاصة بالمرء" حيث حللت الكاتبة الاكراهات التي تخضع لها المرأة الكاتبة ،والتي توجه إبداعها وجهة بعيدة عن ذاتها، قريبة من مقاييس المجتمع الذي وضع حدودا خاصة وقيودا عديدة على كتابة المرأة لا يجوز لها تجاوزها.

[1] – أنظر إيمان القاضي ، الرواية النسوية في بلاد الشام ، ص30.

وهذه الإكراهات لها بعدين : خارجي يتمثل في الظروف العامة التي تحيط بالمرأة فتسند لها مهام معينة، لا يمكن معها أن يصبح الأدب هدفا أساسيا تسعى في سبيله، أو قيمة عُليا تُسخِّر لها حياتها ذلك أن المرأة نادرا ما امتلكت فضاء خاصا بها يساعدها على الكتابة ،وكأنها تدفع دفعا لأن تكون الكتابة شيئا ثانويا بالنسبة لها تميل إليها من أجل التسلية أو لملئ الفراغ ،لذلك لم تحظ كالرجل بغرفة خاصة للكتابة يمكنها أن تلوذ بها لتتفرغ وتنعزل في سبيل مشروعها الكتابي ،بل غالبا ما كانت تكتب في فضاء مشاع –غرفة الجلوس– وتتابع مهمات متعددة في الوقت نفسه[1]. إن فضاء الغرفة الذي قصدته وولف ، هو فضاء مادي ورمزي مادي لأن الكتابة الجادة تحتاج تفرغا وتركيزا ذهنيا عاليا، واستقلالية ، ورمزي لأنه يعبر عن مساحة حرية ومساواة تفتقدها المرأة في حياتها اليومية ،كأن يكون لها مكان للكتابة ، وأن تكتب ما تريد دون قيود تحاصر كتابتها الأمر الذي يقودنا للحديث عن البعد الثاني للإكراهات التي تعيشها المرأة الكاتبة.

أما البعد الثاني لهذه الإكراهات –هو بعد داخلي خاص بالكاتبة نفسها– في تسرب القيم الاجتماعية التي تصوغ للمؤنث دوره، وتسلل هذه القيم إلى روح الكاتبة من حيث لا تدري فتظهر لها على شكل امرأة نموذجية تحاول ثنيها عن هدف الكتابة بأهداف أخرى تزينها لها هي من صميم مهماتها الاجتماعية أو ليست تهدر وقتها الثمين فيما لا يفيد؟ أو ليست تهمل واجباتها العائلية ومهماتها المنزلية ؟أفلا يمكنها تأجيل الكتابة إلى وقت فراغ أكثر مناسبة؟ أو ليست تخون دورها أما وزوجة بترك كل مشاغلها والجلوس للكتابة؟ تدور تلك المرأة حولها تذكرها بأدوارها التقليدية بواجباتها المهملة والمتراكمة والملحة وحين لا يجدي ذلك نفعا تتسرب إليها من داخلها في هيئة أخرى ولهجة سلسة ، فطالما ظلت الكاتبة مصممة على الكتابة فيَحسُن بها أن تكتب ما يَسرُّ ، وما يُبهِج ، ويحسن بها أن تكتب ما هو أخلاقي وعفيف فلا تظهر غضبا أو ثورة أو عاطفة مبالغا فيها عليها أن تكون امرأة صالحة حتى النهاية.

[1]– ينظر فرجينيا وولف، المرأة والكتابة الروائية، ص188.

دعت "فرجينيا وولف" تلك المرأة بـ"ملاك المنزل"، وقد صورت الحرب التي خاضتها -هي شخصيا- للتخلص منها ، فكانت غريمتها تسترد أنفاسها وتعود لإغوائها من جديد وحتى حين نجحت في قتلها وظنت أنها أبعدتها إلى غير رجعة ، ظلت تحس بروحها تحوم حولها من حين لآخر وقد رأت أن المهمة الأولى للكاتبة تتعين في قتل "ملاك المنزل" خاصتها[1].

يلخص نموذج "ملاك المنزل" شكل الصعوبات التي تعترض سبيل المرأة الكاتبة لحظة الكتابة، وطبيعة المخاوف التي تنتابها والهموم التي تُشتت جهودها ، وتَصرفِها عن قول ما تود قوله، وفي رد فعل مقاوم لهذه الذات الداخلية المحافظة التي تكمن في أعماق الأنثى لجأت الكاتبات إلى إشهار الرفض عبر ضمير المتكلم الذي يحيل إلى صدق التجربة ،وتماثلها مع الواقع، وكأنهن يعلن : ها نحن نقول ما يدور في داخلنا دون حجاب ،ودون تستر، ولعل هذا التأرجح بين جرأة قول الحقيقة والخوف من مغبتها هو الكامن وراء روايات نسائية تفصح في داخلها عن رغبتها في أن تقول ذاتها عبر ضمير المتكلم، وأخرى تعلن في صفحتها الأولى أن كل ما يرد في الرواية هو من صنع الخيال مهما تقاطع مع حقائق الواقع[2].

إن استثمار "ضمير المتكلم" لدى بعض الكاتبات ،هو نوع من التواطؤ مع نفسية القارئ العربي المائلة إلى حب التلصص ومعرفة الخصوصيات ،وتتبع الخطوط السرية لحياة الآخرين والأخريات بخاصة وهن بذلك خدمن هذا التطلع لديه ،بيد أن هناك تفسيرا آخر لاستخدام هذا الضمير ،وهو كونه أداة تعبير لصوت طالما غيب عن الحضور، وقد كان الطابع العام لتلك الكتابات طابعا صداميا في معظمه ،غاضبا ومفعما بما لا يرضي القارئ الفضولي.

هناك حقيقة وجب علينا الإشارة إليها تتعلق بأهمية الكتابة واتخاذها مهنة بالنسبة للكاتبات بما يعنيه ذلك من احتراف وتفرغ للكتابة، ذلك أن الحرمان من استقلالية المكان الخاص بالكتابة يعني افتقار المرأة لملكية المكان أو القدرة على التصرف فيه، وافتقار الملكية يؤدي إلى انتقاص للسلطة والقوة.

1- ينظر المرجع السابق،ص20.

2- ينظر المرجع نفسه ،ص28.

إذن تحليل "فرجينيا وولف" ينبه إلى البعد الاقتصادي /المادي في عملية تحرر المرأة والمرأة الكاتبة تحديدا عندما تكشف أن بإمكان قلمها أن يجلب لها ثروة[1]، فاتخاذ الكتابة مهنة سَيدرُّ مالا على المرأة يمكنها من التمتع بقدر أكبر من الاستقلالية في الحياة والفكر، لذا كانت الظروف المحيطة بالمرأة تحول دون اتخاذها الكتابة حرفة ،وإن أتاحت لها فسحة للتسلية والترويح عن النفس.

من خلال مقاربتنا للإنتاج الأدبي النسائي ،يتضح لنا الحضور القوي والمتميز للمرأة الكاتبة بوصفها ذاتا منتجة للخطاب في واقع عربي تغلب عليه الفحولة ،حيث لا صوت فيه للمرأة هذه الخلفية الثقافية التي تقدس فحولة الرجل ،ولَّدت لدى المرأة المبدعة سلطة الخرق، وتكسير المألوف، من خلال تلك اللغة المسبوغة بالذاتية ،كما كان فعل الكتابة عندها رفضا للسائد وثورة عليه وتجاوزا للمحظور، الذي حال دون ممارستها لحقها الإبداعي ،بحيث لم تعد ترى تحقق فعل الذات عندها إلا من خلال اعتراف الرجل بها أو من خلال الخروج من دائرة الخنوع والاستسلام إلى فضاء المواجهة والتحدي.

تجسد لنا رواية "قلادة قرنفل" للكاتبة المغربية زهور كرام ،فعل الكتابة، كإرادة للذات من أجل التغيير، تغيير المجتمع المستبد بالأفراد ، المصادر للرأي ، المنغلق على نفسه ،ومن خلال أحداث الرواية نلمس أفراد الأسرة التي تقاوم (جبة العمة) ،تقاوم حصارها وتحلم بالتحول والساردة في روايتها تحاول أن تقاوم وتناضل وتكسر القيد والأسر في مختلف تمظهراته ،وكانت الكتابة سلاحها الوحيد لإفراغ ما في جعبتها، كما كانت الكتابة في حد ذاتها قلق وتوحد وانتهاك للمحظور والمقدس ، تقول "أخرجت أوراقا بيضاء من درج المكتب وهممت بالكتابة ،تركت نفسي مسترسلة مع الورق... لم أرفع عيني ، لم أنتبه إلى زملائي الذين يدخلون ويخرجون دون أن أرد عليهم التحية ، منكبة أنا في التهام الحروف ،أجمعها أرتبها... أشكلها جملا صارخة بي رغبة للإفراغ ... كأني أحمل أثقالا... كأني أرفع أحجارا ... كأني أتطهر..أكتب ثم أكتب

---

[1]- أنظر فرجينيا وولف، المرأة والكتابة الروائية، ص107.

...عيني على يدي... يدي على الورق...والورق تحتله جمل أراها تشع... تبتسم ... تحكي... هم يدخلون ويخرجون وأنا منتشرة بين الحروف أعانقها ، أيعقل أن يلد العشق كل هذه القوة"[1].

إن الساردة تجعل من فعل الكتابة تطهيرا للنفس ،وتفريغا للمكبوت ،فالكتابة عندها تحرر وولادة من جديد...فالمرأة حين تكتب ،تكتب ذاتها وتحقق كيانها بدون رقيب أو وسيط.

بطلة الرواية (المتعلمة) والتي تشتغل في الصحافة ، تجد صعوبة في اختراق الآخر/العمة فقبل أن تدخل معها في صراع ،ها هي تصارع ذاتها ومحيطها "...قلت لهم في البيت إني منكبة على كتابة تحقيق للجريدة التي أشتغل بها... عمتي لا تناقشني ...ربما الموضوع الوحيد الذي لا تحشر أنفها فيه... من هذا الأنف أخاف ...ولهذا أتكوم خجلا ... الخوف يقزمنا... لا نساوي حتى بصلة...ايه حتى البصلة ارتفع سعرها...ُ أ صَعِّد الفكرة...أجدها صعبة... لكنها غير مستحيلة ...المستحيل أن نتعايش مع الهدنة"[2].

هنا نجد الساردة في صراع مع ذاتها بغية إصلاح الذات والآخر فالخوف ما زال يطاردها ضمن الفضاء المغلق الذي يحتويها "جبة العمة" الآمرة الناهية ، وهي تحاول تجاوز كل ذلك بفعل الكتابة ،فهو الشيء الوحيد الذي لا تتدخل فيه عمتها.

وإذا كانت لا تجد حرجا من ذكر اسمها في أسفل المقال الذي تكتبه ،فإن بطلة رواية "المظروف الأزرق" لمرضية النعاس التي كانت تشارك في المجلة بمقالاتها ، عُرفت "بالمظروف الأزرق" كونها كانت تكتب ولا تورد اسمها في أسفل المقال، وقد سماها رئيس التحرير بهذا الاسم ،ولم يكن يعرف من صاحب المظروف الأزرق أامرأة أم رجل؟.

عالجت هذه الرواية قضية المرأة المحرومة من فرص العمل ومن الكتابة ،والتي تعيش تحت وطأة القهر الطبقي الذي لا يعترف بالمرأة ولا بحقوقها ،كانت (الساردة) صاحبة المظروف الأزرق تناضل وتناضل ،ولا تملك من نضالها إلا الكتابة تحت اسم مستعار، وهذه الكتابة سوف تتحول إلى عشق يصل حد التماهي والحلول ، لا تشفى منه إلا بعد كتابة مقالها وإرساله

---

[1] زهور كرام ، قلادة قرنفل ، مؤسسة الفنك ، الرباط ، 2000 ،ص35.

[2] المصدر نفسه ،ص07.

إلى المجلة ، إنها شخصية مغامرة ، آثرت أن تقذف بنفسها في مواجهة مجتمع مكبل بقيود الأعراف وتبقى المرأة تخوض المجهول وتطرق الأبواب الموصدة وتكتشف العبث والتناقض في هذا المجتمع ،وتحاول أن تسقط جميع الأقنعة ،فارضة حضورها ،مواجهة كل تلك التقاليد التي كبلتها طويلا " ... وتنهدت في حسرة عندما وصلت خواطرها إلى ذكر التقاليد... فهي التي تجعلها تقبع تحت ستار التخفي والخوف من ذكر اسمها قرين مقالاتها التي تحس أنها قطعة منها... من نفسها وكيانها...فهل تملك حق الرفض فعلا؟ ! وهزت رأسها وهي تدلف إلى الفصل... ولاحقتها خواطرها بالإجابة: الرفض تحت ستار التخفي أيضا ... فما فائدة هذا الرفض؟ ولكن عقلها الباطن عاد ليبرر لها ما تفعل ... وهل بيدك غير هذا أمام قوة سلاح التقاليد والمجتمع والحرمان من التعليم ،والقبوع خلف الجدران...في انتظار سجان جديد"[1].

هذا الخوف الذي تعانيه المرأة /الكاتبة من الآخر، وهذا (الآخر) ليس بالضرورة الرجل، بقدر ما هو الإرث الثقافي والحضاري ،والاجتماعي وهي لا تملك سلاحا إلا سلاح القلم، لتصب جام غضبها وأخيلتها الجامحة ،وإن اختلطت الكتابة بالحلم.

الخوف ذاته نجده في رواية "تاء الخجل" لفضيلة فاروق، خوف من المجتمع ومن تقاليده الخانقة التي سلبت المرأة حقها في التعبير والرفض ،حتى اللغة انحازت إلى الذكر ،فربطت المرأة بـ (تاء التأنيث) لتبقى سجينة تفاصيل همومها ، وجزئيات حياتها، وبناءا على عنوان الرواية ، نشعر بثقافة (الفحل) التي سطت على النسيج اللغوي جعلت "تاء التأنيث" أقل مكانة وحضورا ،تقول الساردة "منذ العائلة... منذ المدرسة، منذ التقاليد... منذ الإرهاب... كل شيء عني كان تاء للخجل... كل شيء عنهن تاء للجخل... منذ أسمائنا التي تتعثر عند آخر حرف... منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة ... منذ أقدم من هذا... منذ والدتي التي ظلت معلقة بزواج ليس زواجا تماما... منذ القدم..."[2].

---

[1] مرضية النعاس، المظروف الأزرق،ص97.

[2] فضيلة فاروق، تاءالخجل، رياض الريس للكتب والنشر ،بيروت،ط2003،ص1-2.

ما يلاحظ عند قراءة هذه الرواية ،الحضور المكثف لضمير المتكلم (أنا) ، والأفعال المتصلة به ، و المؤطرة للرواية من بدايتها إلى نهايتها، مثل: "عشت ،أتذكر، سافرت، وجدت، كنت أجيب..."[1].

وليس غريبا أن تتحول المرأة إلى ذات فاعلة في أثناء فعل الكتابة كما نلمس حركية الأفعال المرتبطة بهذه الذات ، تنبش في التخوم وتلقي بضوئها في العتبات المظلمة، يبقى معه إبداع المرأة زاحفا محاولا الانفلات ولا ينفلت إلا في حضرة الكتابة وطقوس السرد التي تسمح للمرأة المبدعة أن تضع بصمتها وتفرض حضورها على الرغم من طفولتها الكئيبة وماضيها الحزين.

إن فعل الكتابة هو انعتاق من ضغوط البيئة ،وأحكام القيم والأعراف وضوابط الأخلاق وهذا ما أشارت إليه أحلام مستغانمي في روايتها "ذاكرة الجسد" تقول "... لا تبحث كثيرا... لا يوجد شيء تحت الكلمات، إن امرأة تكتب هي امرأة فوق الشبهات لأنها شفافة بطبعها إن الكتابة تَطَهرٌ مما يعلق بناء منذ لحظة الولادة...ابحث عن القذارة حيث لا يوجد أدب..."[2].

الكتابة عند المرأة تجاوز واختراق للمألوف والثابت ،بعد أن تحولت المرأة من كونها (الموضوع) إلى موقع (الذات المنتجة) ذلك "أن طموح المرأة الساردة نحو نص حداثي خاص هو طموحها الاجتماعي لأن تتجاوز دورها المفترض ودور الرجل أيضا ، لتكون ذاتا جديدة، أو لتُكَوِّن كتابة مختلفة"[3].

وهذا ما تثبته أغلب المتون الروائية العربية للكاتبات ، إذ نجد طغيان مفردات الرفض والخروج عن المعهود ونشهد حضور معطيات المجابهة والصدام جراء قسوة الحصار وألم التحول "واستخدام الضمير الأول ، يعني أن المرأة قد صارت ذاتا وصارت متكلمة، ويعني حينئذ تأنيث أول ضمائر اللغة وهذا حرج ضخم ، لا يمكن تمثله في ظل خطاب الخوف الأدبي"[4].

---

[1]- المصدر السابق،ص2 وما بعدها.

[2]- أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، دار الآداب بيروت ط1 ،1993ص35.

[3]- سيد محمد قطب وآخرون، في أدب المرأة ، دار لونجمان ، القاهرة ،2000، ص174.

[4]- عبد الله الغذامي ، المرأة واللغة ،ص44 .

وقد ربط الكثيرون بين استخدام المرأة لضمير "الأنا" وبين السيرة الذاتية ، التي تعتمد على البوح بحميمية الذات وأسرارها فمن هذا العالم الداخلي للذات ، تنظم المرأة المبدعة مادة حكايتها وتنجز برنامجها السردي على إيقاعه ،مع الاعتماد على الاستبطان والتمثل لمواطن الوجع لديها، فكتابتها نبض للقلب ،وانفتاح على الداخل بدون تهميش الأحداث المباشرة ، والوقائع اليومية التي تخضع لمعيار التماثل والتطابق مع عالمها النفسي " أما وقد شاءت أن تمد يدها إلى القلم ،وتكتب ،فإنها بهذا تخرج من زمن الحكي ،وتتحول من كائن مندمج إلى ذات مستقلة تتكلم بضمير الأنا، وبالخطاب النهاري المكشوف"[1].

وإذا كانت المرأة تكتب عن ذاتها ،فهي تكتب عن حياتها وعن طفولتها ، كأنها تشعر بفقدان الذات وأن الثقافة هي التي سلبت منها ذاتها ،وليس غريبا أن تبق المرأة المبدعة ملتزمة بضمير (أنا) ،ولا تريد أن تبرحه بغية إثبات حضورها وتعويض هذا التغيب الذي طالها روحا وفكرا وجسدا، مثلما يجب أن ينظر إليها بوصفها فاعلا، وفعلا، وأنموذجا ولغة ،"فالكتابة عالم جديد ووعي جديد، يخرجها من المألوف إلى المجهول ويحولها من القناعة والتسليم والغفلة إلى قلق السؤال ،وقلق الوعي بما يحيط بها وما يجري وراءها ولها.."[2].

تطرح رواية غادة السمان "الرواية المستحيلة "موضوع كتابة المرأة ، فالبطلة "زين" تكتشف أن القلم يمكن أن يغدو صديقا وفيا في عالم لا أصدقاء لها فيه ،وكانت قد وجدت الكتابة مهربا تتخلص عبره من سطوة أحلامها المفزعة في البيت الدمشقي الكبير المسكون بالأشباح ، وقد تعززت صداقتها بالكتابة والقلم بتأثير من معلمتها (جولييت) ،وقد أحسّت بطعم النصر حين نشرت قصتها الأولى في الصحيفة وإلى جانبها اسمها وصورتها، وحين تتفاخر بذلك أمام أولاد عمها يحذرونها من السير على طريق أمها، ليبدأ مع هذا التحذير تنقيبها في خزائن الماضي

[1] المرجع السابق، ص131.
[2] المرجع نفسه ، ص135.

عن وجه أمها الذي أخافه "حراس الصمت" وحارساته الكثيرات بحرص وحذر "إذا ، كانت لي أم... أم يجب ألا أكرر دربها كما هددني لؤي"[1].

لم تكن "زين" تدرك حجم المغامرة والحقائق التي ستخوض فيها بمحاولاتها التلصص على الماضي عبر ثقوب الزمن متحدية "حراس الصمت" وقد ابتدأت بسؤال الجميع عن أمها، فلم تحصل على إجابات شافية بينما كانت الحقائق المهمة تنتظرها في الخزائن المقفلة التي تضم أوراق أمها ، والتي يملك الوالد مفاتيحها.

وقد حاول الوالد التكفير عن ذنوبه مع والدتها (هند) ،برعايته لابنتهما "زين" ، وإعطائها الفرصة لتطور ذاتها ،كان لا يزال يعايش رهبته من انطلاقة زين/ الأنثى ، ويحاول أن يبعدها عن الطريق الذي اختارته والدتها من قبل، فانضم بذلك إلى حراس الصمت، وإن كان دافعه محبته لها، وحرصه عليها، "كم تزداد شبها بأمها كلما كبرت، ولكن هند تبدو شاحبة وهادئة حتى حين تغضب مني ، زين شعلة من نار، والمهم ألا تحرق نفسها"[2].

من بين أوراق الماضي ، تعيد (زين) تشكيل ملامح أمها ،وتزيح الغبار عن صورتها المميزة تكشف مذكرات الأم عن شخصية مرهفة حققت طريقها ككاتبة واعدة ،كانت تنشر كتاباتها في صفحة بريد القراء في جريدة النقاد، ولاحظت أن مذكرات أمها تعكس خيبات متتالية ، وضيقا من واقع الحال ،وأن تلك الأم كانت تكتب بقلم الرصاص الذي يوحي بالتردد إزاء الكتابة ،وأنها أصبحت تكثر من شطب الأسطر الأكثر صدقا وألما مع تقدمها في الكتابة فتفكر زين :" لذا يبدو أنها لم تكن تبقي من السطور إلا على تلك التي قمعت فيها حزنها وروضته وعقلنته حتى قتلها"[3].

تنتبه زين إلى تأثير الواقع على كتابة والدتها، وتحويلها إلى كتابة متعثرة ،مرتبكة ،غير متماسكة ونلمح هنا ظلال "ملاك المنزل" وقد وجدت طريقا واضحا إلى كتابة الوالدة/هند ،بل إلى حياتها، فالمرأة الصالحة لا تنجرف مع عاطفتها ولا تكتب ما يثير خنق الآخرين ، ولا تترك

1- غادة السمان ، الرواية المستحيلة ، ص446.

2- المصدر نفسه ،ص203.

3- المصدر نفسه ،ص448.

نفسها على سجيتها ،غير أن تأثير "ملاك المنزل" لم يتوقف عند هذا الحد في مسيرة هند التي تواجه البيت الدمشقي الرافض لها بصبرها ومحاولتها استيعاب التناقضات والمسؤوليات على حساب إبداعها، وكأنها تساهم –مع الآخرين– في وأد نبتة الرفض التي تسكن أعماقها ،فقد امتنعت عن النشر بعد ذلك، وتوقفت عن المشاركات الثقافية أيضا إرضاء لزوجها الذي كان يحاصرها بغيرته المرضية، وأنها أخيرا ،جازفت بجسدها الضعيف لتنجب له "زين العابدين" الذي يحلم به، فماتت ولحقها توأم الذكور الذي أنجبته.

تكتشف زين ضمن أوراق أمها مخطوطة لرواية كتبتها بعنوان "المرأة الجديدة" ،وكانت تود تقديمها للمشاركة في مسابقة الرواية، لكن الموت لم يمهلها، وقد ضمت مخطوطة الرواية التي تبدو وكأنها مشروع الحلم الذي رسمته هند بديلا عن الواقع ، ثلاث نهايات محتملة للرواية وعلى القارئ أن يختار واحدة فقط إن أراد شراء الرواية ، إذن فقد كانت أمها تعد العدة لتصبح كاتبة ذات حضور حقيقي، لا هاوية أو كاتبة خواطر "كانت المسكينة تحاول أن تستمر ورأسها فوق الماء تعوم وتغرق لأن أحدا لم يعلمها السباحة جيدا، تعوم وتغرق لأنها لكثرة ما ضربوها على رأسها بالعصي كي تستسلم وتعود إلى الضفة دمها يسيل في النهر لكنها تحاول الاستمرار"[1].

يلقي المقطع السابق باللائمة على المحيط الاجتماعي الذي يجهض ومضات الإبداع لدى المرأة فالإبداع من حيث هو في الأساس تمرد على شروط سائدة ،ومن حيث هو أنثوي ،في هذه الحالة يلقي مقاومة شرسة من محيط متكامل ،وبدل أن تشغل الكاتبة الأنثى نفسها بشروط إبداعها وسبل إبداعها وسبل تطويره ، تشغل نفسها بمحاولة الاستمرار في الكتابة بعيدا عن أي ترف آخر ،وأحيانا كثيرة تشغل نفسها بمحاولة البقاء على قيد الحياة:" إنها تكتب لتغرق أحيانا ولكنها غالبا تكتب لتنجو"[2].

---

[1]– غادة السمان، الرواية المستحيلة، ص458.

[2]– المصدر نفسه ،ص436.

تهتدي زين إلى الجانب الخفي في علاقتها بأمها وإلى القدر الذي يُوحِّدهما وهو حبهما للكتابة فتردد: "نحن امرأة واحدة، ولدت على مرحلتين"[1]، لذلك تأخذ على عاتقها رد الاعتبار لتاريخ أمها المُضَيَّع بإشراك روايتها في مسابقة تحت اسم دال (زنوبيا الطابيات) ،وهنا نتذكر أن زنوبيا هو الاسم الذي اختارته هند لابنتها بكل إحالاته المعنوية في حين اختار لها أبوها الاسم الذي تمناه (زين العابدين) أما الطابيات ،فهو شاطئ طفولتها في اللاذقية وشاطئ روحها، والذاكرة المشتركة بينها وبين ابنتها وحين تفوز مخطوطة الرواية في المسابقة تدرك زين للمرة الأولى سر عظمة الإبداع ، الذي يخلق حياة متجددة لصاحبه، وسر عظمة الفعل الذي يغير وجه التاريخ ويعيد رسم الحقائق، ويرجع لها أجزاءها المبتورة عن قصد وتصميم.

بعد الانتهاء من إزالة العتمة عن ماضي أمها/المرأة ،وإدراكها حقيقة اشتراكهما في مصير واحد تتفرغ زين لعراك الحاضر فأمامها معركتان: معركة خارجية (ممثلة في مواجهة أولاد عمها، وأبيها الذي يريدها أن تدرس الطب وأن تتخذ الكتابة هواية"[2].

ومعركة داخلية : ممثلة في اختبارها لاختيارها الذاتي العميق حتى لا تسير مشدودة بإحساس الغضب والتحدي، أو الرغبة في الانتقام لوالدتها .

لقد اكتشفت البطلة بنفسها أنها لا يمكن أن تخطو في الحاضر بثبات دون أن تستحضر ماضيها الأنثوي الذي يجد امتداداه في النساء اللواتي سبقنها على طريق الأدب الصعبة، ممثلا في أمها الأديبة المجهولة ، فقد أعادت استحضار ملامحها في غياهب النسيان والإهمال وخزائن الذكور المغلقة ،فأخرجتها من هامش المشافهة التي دفعت إليها قسرا إلى المتن الكتابي وفي هذا الموقف تناص مع دعوة "فرجينيا وولف" الكاتبات لأن يكتبن عبر أمهاتهن " ، عندما فكرت وولف عبر أمهاتها الأديبات كانت تتأمل أدوارها الثلاثة ،كفنانة ونسوية، واشتراكية، وهي أدوار متداخلة، وكانت تعني هنا بين أمور أخرى، أن الرواية كانت منطقة نسائية منذ زمن بعيد، وأن كل جيل من الكاتبات يؤثر على الجيل اللاحق وأن الأسلوب ينشأ في إطار تاريخي

---

[1] المصدر السابق ،ص459.

[2] المصدر نفسه ، ص468.

وكانت تتوقع من بناتها الأديبات أن يواصلن الطريق من النقطة التي توقفت عندها، إن الفنانة تحتاج إلى إحساس بأهداف مشتركة ،وتقليد وجماعة"[1].

حينما قررت زين في أعماقها أن تصبح أديبة ،حسمت معركتها الداخلية، لذلك لم تؤثر معركتها الخارجية في قرارها ،بل زادتها رسوخا على الرغم من الألم.

وتقدم لنا الرواية صورة بالغة الدلالة والإيحاء على حجم الأذى الذي قد يلحق بالمرأة لاختيارها الأدب إذ تعرضت زين لرصاص الخرطوش من قبل أبناء عمها الرافضين لخط سيرها الجديد وبعكس والدتها اختارت زين الصمود، إذ غدت الكتابة بالنسبة لها فعل مقاومة مشروعا لتحقيق الذات والتصالح معها.

أما التمكن من الإفصاح عن حقيقة الذات عبر ضمير المتكلم فهو الانتصار الأكبر ،ففعل الكتابة عبر هذا الضمير يعني امتلاك الجرأة للإعلان عن الذات دون تمويهها بضمير الغائب ،وهو إعلان مشروعية أحلامها وأوهامها وخيالاتها وأخطائها وأحقيتها بالاستفادة من أجنحة اللغة والسفر من خلالها إلى دنيا جديدة كانت حكرا على جنس الرجال.

تصبح الكتابة عبر ضمير المتكلم في هذه الحالة تعبير حرية ،وستغدو للكتابة ضمن توفير ضمير (أنا) دواع أخرى ليس من ضمنها الهرب ، تقول زين "ها أنا ذا للمرة الأولى في حياتي أسطر مذكراتي بضمير المتكلم وأتحدث عن نفسي فيها ، وأنا أعرف أنني أتحدث عن نفسي، ولا أكتب شيئا نصفه حقيقة ونصفه خيال ولا أخاف أن يعرف أحد أنني أتحدث عن نفسي، ولا أخاف أنا أيضا من كوني أقترف ذلك وكأنما أحيتني الطلقة التي ربما كان القصد بها أن تقتلني أو تؤذيني وترعبني ، وهو ما أرجحه ...حتى كوابيس أحلامي التي كنت أسطرها كنت أكتبها كما لو أنها وقعت لشخص آخر، كما لو كنت ظلين يمشيان جنبا إلى جنب يتداخلان أحيانا ،ولكنهما لا يتطابقان أبدا ،اليوم شعرت أنني خطوت داخل طيفي وصرنا واحدا"[2].

---

[1] الظاهر رضا، غرفة فرجينيا وولف، دراسة في كتابة النساء، دار المدى،دمشق،ط1،(د.ت)،ص125.

[2] غادة السمان، الرواية المستحيلة،ص75.

إن الحصار الذي تعيشه الكاتبة من خلال اتهامها بأنها لا تكتب في أدبها سوى سيرتها الشخصية وأسرار حياتها ، يتخذ لدى زين شكلا معاكسا، فهي تريد ممارسة البوح عبر اللغة دونما رقيب داخلي أو خارجي وتريد أن تكون لغتها من السعة بحيث تكتب ذاتها -إن أرادت- دون أقنعة ودون التذرع بالرموز والإشارات وضمير الغائب، هذه الحرية التي ما تزال بعيدة المنال بالنسبة للكاتبة والكاتب كليهما في المجتمع العربي، وضمير المتكلم لدى زين يعني التعرف على كنه الذات التي بحثت عن جذورها طويلا ، والإنصات إلى صوتها الداخلي وكأنها بذلك تدافع عن تهمة مسبقة ستوجه لجل الكاتبات العربيات.

وفي رأينا أن شخصية زين شكلت في الرواية بطلة نموذجية لِمَا يمكن أن تكون عليه شخصية المرأة/الكاتبة إذا منحت الحرية لطاقاتها الإبداعية ،وإن سُمح لها بالتواصل البناء المثمر مع ذاكرتها الأنثوية الشعرية الأدبية (الأم)، والجانب المذكر من شخصيها(الأب) فهي نموذج افتراضي كامن في روح أي طفلة موهوبة ،وهو بفعاليته يعيد ترتيب الواقع اعتمادا على تصحيح قراءة الماضي وتشخيص وجع الكتابة بالنسبة للكاتبة العربية وضمير المتكلم أحد مظاهره.

إن البحث عن صدق التعبير -عبر ضمير المتكلم- وفضاء الحرية الذي يفترضه هذا الصدق ،هو هاجس كتابات إبداعية نسائية قديمة جديدة ،تعلن رغبتها في كشف الزيف وقول الحقيقة.

في رواية "امرأة من طابقين "لهيفاء بيطار، تشير الروائية إلى قضية الاعتراف الأدبي بالكاتبة وإفساح الساحة الأدبية لفعاليتها وحضورها، كما تثير جملة من الإشكاليات المحيطة بالمرأة الكاتبة ومعاناتها في كل خطوة تخطوها نحو إثبات شخصيتها كأديبة يتمتع فنها بالمصداقية والخصوصية "فنازك" بطلة الرواية تسعى جاهدة لكسب الاعتراف الأدبي بتفوقها على كاتب البلاد الشهير، والذي تحاول التقرب منه ليقودها إلى عالم الشهرة والمجد الذي سبقها إليه.

وتطلعنا الرواية في زاوية أخرى على فصول من روايتها الأولى التي اتخذت شكل السيرة الأدبية وتتناول حياة نازك الشابة التي كانت قبل عشرين عاما، ابتداء من صدمتها بعالم المثل

الذي تربت عليه ووجدت أنه يقف سدا أمام حياة سوية بحثت عنها، وصولا إلى تواطئها مع الزيف الاجتماعي الذي جعلها على قارعة الحياة ، تعيش انفصالها المؤلم عن حقيقة ذاتها.

يظهر لنا من خلال المقارنة بين رحلة نازك (الأدبية) ، ورحلة البطلة الروائية (نازك)، حالة التضاد التي يمثلانها ظاهريا ، وتجمع بينهما على مستوى أعمق من النظر، فرحلة الأديبة كانت انتقالا من حالة التلوث والنفاق إلى حالة المكاشفة ورفض الزيف ،واختيار النقاء الداخلي على الرغم من الخسارة الخارجية (عدم طبع الرواية)، أما رحلة البطلة الروائية فقد انطلقت من حالة التوازن والنقاء والانسجام إلى حالة التلوث والانقسام وفقدان السلام الداخلي، الأولى استعادت توازنها بالصدق، والثانية خسرته بالنفاق.

تفصح لنا الكاتبة عن حالة التحدي العميق التي تسكن روحها المسكونة بالكتابة وقلقها وتجد متنفسا لها حين تتعرف بكاتب البلاد ذائع الصيت، الذي بلغت شهرته الآفاق ،بيد أن زخم لغتها يكشف عن تحد ذي مغزى أكبر من المنافسة الأدبية، أو محاولة كسب اعتراف أديب مشهور فلغتها تحيل إلى حس مفعم بالازدراء والاستهزاء تجاه أدب الكاتب الشهير وحِسٍ متعاظم بالنقمة للشهرة الأدبية التي يتمتع بها وتدرك الكاتبة أي سر يقف وراءها فالكاتب الكبير يحسن مخاطبة مكبوتات الشباب فيحصد الإعجاب أما الحس المتأصل في داخلها فهو إيمانها بتفوق موهبتها ،ورغبتها في أن تثبت له كفاءتها مقابل عجزه وتوحي النار الداخلية التي تشتعل في روح الكاتبة بأبعاد أعمق غورا من هَمِ الشهرة الذي تبحث عنه ظاهريا، فتبدو وكأنها في ساحة نزال مكشوفة لصراع نقيضين :أنوثة الأدب التي تعيش تفجر شبابها وطاقتها وتجددها ،وذكورته المتداعية الشائخة الآيلة للسقوط ، الأولى عمادها الصدق وكشف الزيف ،والثانية تناغي المحرمات والمكبوتات ،وهنا تتوضح رغبة الكاتبة في الانتقام وكأنه انتقام من تاريخ أدبي مشبع بتمجيد الذكورة المتعالية ،فهي تريد نزال الكاتب في ساحته التي تَسَيدَها منذ قرون ، وتريد هزيمته لا كسب اعترافه "كنت أريد أن أدخل في لعبة التحدي الكبير مع الكاتب الشهير، أن أتحداه أن أصارعه وأهزمه بموهبتي التي تفوق موهبته، كنت أريد أن أحاصره بثقافتي المتجددة،

وأضعه وجها لوجه أمام شيخوخة فكره وذبول موهبته، ولا جدوى... كنت أريد الانتقام من زمن أعطاه أكثر مما يستحق بكثير..."[1].

وفي مقطع آخر "... هيا يا كاتب البلاد، كفاك ما حصدته من مال وشهرة، وما أفرزته من كتب ، عليك الآن أن تتنحى ، وأن تنام بعمق نوما طويلا طويلا، ستدفئك الأرض، وستمتص جسدك المهترئ وأنا ستورثني عرشك ، هكذا يقول المنطق..."[2].

تمثل الكاتبة إبداع الأنوثة المزدهي شبابا وصدقا ونضجا المستعد لرمي ثماره ، والكاتب العجوز يمثل تاريخ الإبداع الذكوري الموغل في قدمه ،الراسخ في جذوره المطمئن إلى ديمومته مما يضيء لنا خلفية مشاعر الكاتبة التي تستبطن الهامشية والإقصاء وذل البقاء طوال تاريخها الذي لم يدون فالانتقام في هذه الحالة يغدو انتقاما من الذاكرة المشبعة بالحضور المذكر، ويغدو انتقاما من الحاضر الذي لا يعترف بها إلا امرأة /أنثى ، لذلك ستقع الكاتبة في التباس الأنوثة وهامشيتها تحت وطأة أعراف الذكورة:" لا أدري لماذا شعرت فيما هو يسألني سابرا ثقافتي أنني امرأة من ضباب، فيما هو رجل من صخر، كنت نكرة ،وكان معروفا ومقروءا لدى الملايين ،حاجز الشهرة ينتصب بيننا يحفر لنا جذورا راسخة، بينما أنا قادمة من عزلة قوقعتي وأوراقي التي لم يقرأها أحد"[3].

تحضر المفارقة في النص السابق من وطأة الإحساس بفارق التجربة والحضور الثقافي فالكاتبة المغمورة تستعد لإنجاز روايتها الأولى، وعلى الرغم من امتلاكها الثقة بموهبتها إلا أن تلك الثقة تهتز أمام واقع السلطة الأدبية الذكورية الراسخة، فكتاباتها كانت تضيع بين الركام الذي تنشره الصحف والمجلات ، بينما يتابع الملايين كتابة الروائي المعروف ،وحاجز الشهرة الذي تقصده الكاتبة هنا وتفضح مكنونه صفحاتها التالية يعني ضمن ما يعنيه حاجز الذائقة التي تربت على التملق والكذب والمسايرة ،تلك الذائقة التي يضللها الكاتب الكبير ،بدل أن يرتقي بها.

---

[1]- هيفاء بيطار، امرأة من طابقين ،بالميرا ، اللاذقية ،1999، ص17.

[2]- المصدر نفسه، ص59.

[3]-المصدر نفسه ص12.

يبدو الصراع بين أنوثة الكتابة وذكورتها متخفيا وراء صراع الجسد ، وفي هذا الصراع تميل الكفة لصالح المرأة/الكاتبة ، فالجسد الأنثوي الشاب يستهزئ من شيخوخة الجسد الذكوري في عدم قدرته على إكمال هذه الحياة بأدواته المستهلكة وأساليبه المكرورة إنها "شيخوخة الروح" الأدبية لا الجسد "الكاتب لا يعيش شيخوخته الجسدية ، بل شيخوخته الأدبية عرفته في سقوطه وتعثر أدبه"[1].

تكشف لغة الرواية الساخرة عن لقاء غير متوازن بين أنوثة الكتابة وذكورتها ممثلة بالكاتبة الواعدة والكاتب العجوز، ويظهر اللقاء في مغزاه الأعمق أن لا شيء لدى الكاتب ليقدمه للكاتبة وأنها تتوافق معه في انتمائها لحقيقة رسالة الأدب ، بيد أنها تفتقر إلى التاريخ والجذور ، وإلى الاعتراف بوجودها ، وإلى القدرة على الاحتراف والانتفاع بالأدب وسد أبواب الفقر الفاغرة فاها.

رغم الحقيقة الواضحة في امتلاك العجوز للماضي والشابة للمستقبل، إلا أن العجوز يمتلك التاريخ كذلك وفي التاريخ مفاتيح للمستقبل ، لذا تبدو الكاتبة متواطئة مع الكاتب الذي يمثل بقيمه وتاريخه الكتابي ما ترفضه ، فهي تحتاج إلى اعتراف بموهبتها ،وإلى استلال هذا الاعتراف من الساحة الأدبية التي يسيطر عليها وهي في اقترابها منه ،وإعراضها عنه تعيش اختلاط الحقائق عليها والتباس الخطوة القادمة ،فهي تريد مغادرة أدراج النسيان والصمت التي لجأت إليها الكاتبات السابقات ،فظللن على هامش الحراك الثقافي ، ولم يؤسسن ذاكرة هذا من جهة ، وهي من جهة أخرى تدرك حجم تناقضها مع الكاتب العجوز/ممثل الأدب الذكوري العريق ، وتدرك اختلافهما حول مغزى الأدب ، والتزام الكتابة ، فيدلها حدسها إلى استحالة رعايته لها ، أو مساعدتها في شق الطريق ، ويكون حدسه صائبا إذ يتوقف عن مساعدتها مكتفيا بإيصالها إلى الناشر الذي يمثل حلقة الربط بينها وبين الشهرة والنجاح ، وقد أحسن الناشر اقتناص الفرص لشراء روح الكاتبة المتلهفة إلى الشهرة وكسب المال لتخرج من حالة الفقر وذل الحاجة ، وتدرك الكاتبة بحدسها الأنثوي أن ذلك لن يتم دون مقابل وهنا تنقسم ذاتها إلى قسمين ، قسم يرى أنه لا ضير في كسب ود الكاتب الكبير والناشر طالما أنها ستصبح في

---

[1] المصدر السابق ،ص55.

عداد المشهورات ، وقسم آخر يدلها على بؤس هذا الخيار عبر استهزائه من كذبها على ذاتها ولكنها تصغي للصوت الأول، فتقترب إلى الكاتب بأنوثتها وموهبتها وعندما يقر لها بالإبداع تبدأ بالإلحاح عليه ليعرفها بالناشر المشهور، الذي تجده أشد فتوة من الأديب ومطالبه أكثر وضوحا وفجاجة وحين تقرر صده يواجهها بأحداث روايتها ، التي اعترفت له بأنها سيرتها الذاتية ، وهناك تدرك الكاتبة أنها قامرت بروايتها وروحها فباعتهما للشيطان ، وهنا تقف على الحقيقة العارية ، وذلك أنها من أجل نشر الرواية /مشروع الصدق والتوازن ، يفترض أن تفقد ما تبقى من صدقها وتوازنها " كنت أعرف عبث تمنياتي فهو يشتهيني بكل طاقة شيخوختة "[1]،هذا المقطع يميل إلى الواقع فالأنوثة الأدبية ما تزال تحت سيطرة الذكورة الأدبية وما تزال بحاجة لنيل الاعتراف عبر التنازل في أغلب الأحوال.

وفي الأخير تقرر الكاتبة إنقاذ روحها وروايتها بالانسحاب والفرار بعد هزيمتها مع الناشر مستشعرة أنها نجت بنفسها وروايتها بعد أن وطئت عرين الأسد، إنها تتقبل الهزيمة الصغرى: عدم طبع الرواية ولكنها انتصرت باختيارها للصدق الذي هو سر الكتابة الناجحة فقد خسرت الشهرة وربحت الكتابة ، فلم تعد امرأة من طابقين " الآن أنا حرة كغيمة نقية كدمعة، ربَت بحنان على روايتي التي أوسدتها حضني ، وأنا جالسة في المقعد الأمامي للسيارة ، كنت أحس أنني أَربُت على كتف امرأة حرة نقية تصالحت مع نفسها ومع العالم ولم تعد تشعر بأنها امرأة من طابقين"[(2)]، لقد اتخذت الكاتبة قرارا بأن تبقى في الظل مع روايتها حرة ، على أن تولد أسيرة لحظة عبودية واستكانة.

قدمت لنا هذه الرواية مقاربة لذات البطلة الكاتبة من زاوية لم تكد تُطرق في رواية المرأة حيث صورت البطلة الكاتبة في مواجهة فحولة الساحة الأدبية المكرسة للرجل وإقصاء الأنثى لتبقى الكاتبة قيد الظل أو التبعية ، وفي هذه الرواية مواجهة عبر ذات البطلة الكاتبة للروح الأدبية الذكورية السائدة التي تجعل من أدب المرأة مساحة اتهام شخصية لها لا فضاء إبداع

1- هيفاء بيطار، امرأة من طابقين، ص168.

2- المصدر نفسه ،ص181.

وحرية وانطلاق ، فالكاتبة -بطلة الرواية- جازفت بأن حملت بطلتها اسمها الشخصي (نازك) وفي الاسم دلالة واضحة تحيل إلى رائدة شعر التفعيلة الحديث "نازك الملائكة" التي نقلت -مع غيرها من المجددين- الشعر إلى فضاءات أنثوية أرحب، أما البطلة الروائية المجددة فقد وجدت أن الناشر يحاسبها ويدينها اعتمادا على ما قرأه في روايتها كونها اتخذت شكل السيرة الذاتية.

وبذلك تكون نماذج الروايات المدروسة قد انطلقت من موقف الكاتبة تجاه ذاتها ومسؤولية الكتابة، لتسير نحو ماضيها الأدبي فتعيده إلى الحياة ، ولتقدم من بعد ذلك على طلب الاعتراف والتقدير من مجتمع جاحد يقف دون هذا الاعتراف، محاولة خلخلة معايير الذائقة الأدبية والجمالية وشروط الشهرة والنجاح لتهزم الفحولة الأدبية ، وتحسن مواجهة زمنها الخاص بكتابة نص المرأة وتكريس "أدب أنثوي مؤنسن" يكتبه الرجال والنساء على حد سواء.

2. البحث عن الهوية ومحاولة إثبات الذات :

الهوية بمفهومها السوسيولوجي مركب مبني ومعرف به اجتماعيا ، وذلك من دلالات الذات المستمدة من عضوية الفرد في فئات كالطبقة والعرق والديانة والأمة .. إلخ ، يتصرف المرء من خلالها انطلاقا من وضعية معينة أو على ضوء مجموعة من القيم والمعايير والتصورات المسبقة [1]، وهذا يعني أن الهوية " ممارسة وسلوك قبل أن تكون تصورا ذهنيا ومن خلال الممارسة تتكون الهوية وتثري"[2].

لا تكون الهوية كاملة أبدا ، وهي ليس شيئا تدركه الحواس ، وإنما هي صيرورة غير منتظمة قيد البناء على نحو دائم ، وهذا يعني أنها لا تتمتع بأي استقرار ، فأوقات الأزمة أو التحول في تاريخ أية أمة وأي فرد هي في غالب الأحيان فترات البناء الكثيف للهوية ، أو إعادة صنعها وفي هذا الصدد ينبغي التمييز بين البحث في الهوية أو عنها ، ذلك " لأن البحث في الهوية هو بحث معرفي أو بالأحرى هو صنع لهذه الهوية أو متابعة لصنعها باستمرار على ضوء المشتركات التي توحد الأمة ، أما البحث عن الهوية فبحث إيديولوجي غالبا ، إنه انحياز .. اختيار موقف .. إيديولوجيا "[3]،وهذا يعني أن دراسة الخطاب النسوي في الرواية ستفترض جدلية البحث عن الهوية لا فيها.

تمثل الهوية هاجسا وإشكالية للذات العربية ، إذ أننا ومنذ اكتشفنا الغرب / الآخر ، نعيش في حالة من التمزق "إنها حالة من التمزق بين حالتين أو مستويين من أنماط الهوية : أحدهما هوية نموذجية متعالية ومتسامية والأخرى عملية ، بل ومدنسة في الذهن رغم الممارسة ونحن بين الحالتين مذنبون"[4]، ولعل المسألة ستكون أكثر وضوحا وواقعية حين تجد الذات نفسها في مواجهة مع الآخر وتبدأ بممارسة عمليتي الإقصاء والاستيعاب اللتين يفرضها الاختلاف.

---

[1] – ينظر إرفن جميل، الاستشراق جنسيا ، ترجمة عدنان حسن، شركة قدمس للنشر، بيروت ، ط1 2003 ، ص 79

[2] – تركي الحمد الثقافة العربية ، في عصر العولمة، دار الساقي ، بيروت ط3 2003 ، ص 19.

[3] – المرجع نفسه ، ص 19

[4] – المرجع نفسه ص 87.

لقد انصبت أغلب الإبداعات العربية على تصوير مسألة اللقاء الحضاري مع الغرب في صورة علاقة الأنا الفردية والجمعية بالآخر المتفوق الغالب والمهيمن ، ورصدت أبعادها المعرفية والاجتماعية والفنية خاصة وأن الحضارة الغربية تشكل مركزية مستقطبة لا يمكن لأي أمة أو دولة أن تكون بمنأى عن هذا الاستقطاب مما نوع وعدد صور العلاقات المنعكسة في الأثر الإبداعي ،فبدت في بعض الأحيان في صورة الصراع مع الغرب وأحيانا أخرى في صور اللقاء الحضاري المؤطر بعلاقات المثاقفة في صورتها الكولونيالية ، حيث يسير المغلوب في أثر غالبه محاولا تمثل حضارته وتقدمه ، وهنا يكون اللقاء على محك الاختبار بين حضارة وثقافة تفرض نفسها بكل الوسائل ، وحضارة وهوية ذات خصوصية تجد نفسها في موقع التهميش أو الانحدار أو النفي ، وهنا يكون السجال الحضاري بشكل عام على أشده في المتخيلات الروائية بوصفها حاملا معرفيا علاوة على أدبيتها وأثرها الجمالي.

لقد توقف الخطاب العربي أمام سؤال الهوية بصفته سؤالا رئيسيا يفرضه التساؤل عن الذات وبعثها كجزء من بعث الأمة ، وهو سؤال يتمثل في حضور الآخر الغربي بما يترتب على هذا الحضور من مساس قوي بالهوية العربية ، حيث أن هذا المفهوم في فكر ما بعد الحداثة مهدد بالزوال ، ذلك أن الحداثة اعتمدت في تعريفها للهوية على مفهوم التاريخ كأساس معرفي بوصفه يكرس العناصر الثابتة المتراكمة عبر العصور والتي تشكل درعا للحقيقة ، حقيقة الأنا والآخر في عبورهما التاريخي للمتغير وحيث يقتسم الأنا والآخر قدرا متساويا من مشاعر الخوف من بعضهما بعضا، بعد أن تمتع الآخر الغربي طوال حقبة المد الاستعماري بامتياز تقويض الآخر بدائيا كان أم شرقيا أم جنوبيا[1].

إن إعمال النظر الفكري في علاقة الأنا بالآخر وقبل دراسة تجلياته في الرواية النسوية العربية لابد وأن يقودنا إلى الحديث عن الخطاب الاستعماري كما طرحه إدوارد سعيد " وهو

[1] – ينظر رزان محمود إبراهيم ، خطاب النهضة و التقدم في الرواية العربية المعاصرة ، دار الشروق،بيروت، 1995 ص 226.

خطاب تلتحم فيه القوة السياسية المهيمنة بالمعرفة والإنتاج الثقافي" [1]، وهذا سلط الضوء على الدراسات ما بعد الاستعمارية والتي تقول إن الثقافات التي عانت من الاستعمار أو من الحالة ما بعد الاستعمار تعيش في حالة من الهجينية تجعلها خليطا من المحلي والأجنبي ، مما يجعلها تقبل نوعا من التعددية الثقافية والانطلاق منها في العمل الثقافي خاصة الترجمة [2].

إن مفهوم الأنا في علاقته بالآخر يرتكز على تبني المفهوم القومي، حيث أن هذا الأخير الذي يحول الأرض إلى أرض سياسية ، ثم يربط بين الحق على الأرض وبين وجود الأمة " قد تجاوز الموقف الرافض والمتعاون و أضحى الآخر ببعده السياسي عنصرا من عناصر مشروع الهداية الجديد والقائم على نفي الخصومة واستبدال مفهوم الهوية بتعددية متلاحقة أو متزامنة لهويات مختلفة في ظل طوباوية المسعى إلى مساواة لا يمكن أن تتحقق إلا عبر فرضها وليس استجدائها فلا يمكن أن ينظر إليك كندٍ دون أن تفرض أنت على الآخر علاقة الندية" [3] إن هذا الموضوع المعالج من خلال المتخيلات الروائية موضوع يكاد يكون رجاليا ، فأغلب الإبداعات الروائية التي وضعت على محك اختبار العلاقة مع الآخر هي روايات كتبها مبدعون رجال، و ستتطرق الدراسة من خلال عدد من مختارات من الكتابات الروائية النسائية تسليط الضوء على محاور هذه الإشكالية وعلى خطابها المتحقق والذي وضع مفهوم التحرر في المجتمعات العربية في علاقة مباشرة مع الآخر المتفوق تسمى المثاقفة .

رأت الدراسات النقدية في تناولها للكتابات التي صورت اللقاء الحضاري الغالب أن البطل في هذه الروايات هو بطل متردد،" فهو مقبل على التكنولوجيا، متوجس من نتائجها الاجتماعية و يبدو أكثر انسجاما مع متطلبات العصر، ولكنه أشد انفصاما عن الذات وأشد تناقضا في الرؤيا فالبرجوازية العربية لم تشبع الواقع تهويما إيديولوجيا وإنتاجيا فحسب ، بل ولم تشكل من جديد وجداننا الإقطاعي القديم لهذا نجد أن هذا الوجدان جاء حذرا ومتوجسا من التكنولوجيا، يطلبها

---

[1] – ادوارد سعيد ، الثقافة والإمبريالية ، ص 55.

[2] – ينظر الرويلي ميجان البازعي ، دليل الناقد العربي ، المركز الثقافي العربي، المغرب ، ط1 2000 ، ص59.

[3] – سلمى مبارك، قراءة في تاريخية الأنا ، فصول ، ع63 ، 2002 ،

كقوة فيزيقية، تطيح بضعفه ودونيته القومية ، ولكنه يرفضها كثورة ستفرط بحميمية العلاقات الاجتماعية والقيم المثالية"[1].

إلا أن غزو المستعمر روائيا "قد تم بأسلوب غزو مضاد قائم على ادعاء الفحولة ، منجزا نوعا من الحقد الحضاري ، حيث لم تتبين الملامح الإنسانية المشتركة حين يستسلم الأبطال لهوس الكراهية والحقد ، وبآلية سوء فهم جاهزة أعاقت التواصل أو التفاهم الإنساني بعيدا عن الأحقاد والكراهية والتمييز العنصري ،حيث أثر الموروث الثقافي والحضاري في تشكيل وعي كل من الأنا والآخر"[2]

جاء أبطال اللقاء الحضاري هذا " نخبويون يتحدثون بثقافة عالية ، ويتحدثون عن أئمة الفكر السياسي ويستبدلون الواقع بالحلم في سبيل التوازن وقد تراءى لهم هذا اللقاء في صورة غزو جنسي حيث يتم الثأر من الحضارة الغربية وفق طقس جنسي"[3]، وهنا تكون الذكورة الجنسية بديلا عن التخلف السياسي والتراجع الحضاري أمام الآخر المتفوق الغالب، والمسألة تصبح أكثر وضوحا وواقعية حين تجد الذات نفسها في مواجهة مع الآخر، وتبدأ في ممارسة عمليتي الإقصاء والاستيعاب اللتين يفرضهما الاختلاف .

والسؤال الذي يطرح نفسه هو كيف صور اللقاء الحضاري مع الآخر في الرواية النسوية ؟ وهل هناك اختلاف أو خصوصية في هذا التصوير تميزها عن الصورة التي رسمها الرجل الكاتب عن هذا اللقاء؟ هذا ما ستحاول الدراسة أن تجيب عليه في هذا المحور.

لقد تم تناول الآخر / الغرب في أكثر من نص روائي نسوي كمرادف للاستعمار بما يحمله هذا المصطلح من معاني العنف والدمار ، وجسدت الكاتبات صور هذا الاستعمار في نصوصهن الروائية في شكل إدانة لهذا الغرب الذي يدّعي احترام الآخر ، ويحمل شعارات حقوق الإنسان، ففي رواية "عام الفيل" لليلى أبو زيد تنضم البطلة زهرة إلى صفوف المقاومة من أجل تحرير المغرب وتنقل مشهدا دمويا بقي راسخا إلى الأبد في ذهنها، تقول : " ... أذكر

[1] – فراج عفيف ، الحرية في أدب المرأة ، ص34.

[2] – ينظر إبراهيم السعافين ، تحولات السرد ، دراسات في الرواية العربية ، دار الشروق ، بيروت ، ط1 ، 1996.

[3] – جورج طرابيشي ، شرق وغرب ، رجولة وأنوثة ، دار الطليعة ، بيروت ، 1978 ، ص150.

المناسبة واليوم، يوم مذبحة الدار البيضاء لا ينسى، يوم أسود ما ذكرته إلا وجدت تنملا في جسدي ، رأيتهم.. جنود اللفيف الأجنبي يخرجون من ثكنة قريبة من بيتنا ويطلقون نيران رشاشاتهم على المارة، ما أطول ما عشنا وتلك الطلقات في أذني وأمام عيني رجال ونساء وأطفال يتساقطون "[1].

وقد غدت صورة الغرب مشوشة وضبابية في ذهن الفرد العربي عموما نتيجة العنف الذي مارسه الاستعمار الغربي على المنطقة العربية ، فغذّى النفوس بحقد دفين يخالطه كثير من الحذر ، تقول "زهرة" وهي تتأمل " وولتر" الألماني الجنسية زوج فاطمة المغربية: " .. وأنا أراقبه أجد له عندي شعورا غريبا مودة يخالطها رواسب حقب من النفور وسوء المعرفة منذ صغري ثبت عندي مما سمعت ورأيت أن النصارى جنس آخر حتى كنت أسأل نفسي عما تراهم يأكلون" [2]، كما ارتبطت صورة الغرب في الذهن بالرذيلة والانحطاط الأخلاقي وهو ما كشفت عنه " سوسن عبد الله" وهي تنقل لنا صورة عن عالم الحانات في الغرب (بون) التي كانت ترتادها.

وبالمقابل فالآخر / الغرب يحمل في مخيلته صورا نمطية عن الشرق أو العرب التي يربطها بعوالم ألف ليلة وليلة ، عوالم الشرق الساحرة بلياليها الحالمة المفعمة بالشهوات والمرتبطة بها بالضرورة، وهو ما صرحت به زوجة "أحمد" الفرنسية عند زيارتها لتونس معلقة " ... رقصكم شهواني ، حتى إلى أبعد الحدود ، علي بابا مازال يسبي النساء ويضاجعهن في مغارته الفيروزية" [3].

يُمَثِّلُ الغرب في عدد من النصوص الروائية النسائية العربية " حيث يجسد من خلال بعديه الواقعي والرمزي ، بؤرة التجربة أو عنصرا فاعلا من عناصرها أو الفضاء / المتنفس لعديد من الشخصيات المتخيلة والنسائية منها بوجه خاص ، حيث تقيم معه أكثر من علاقة تختلف

[1] – ليلى أبوزيد ، عام الفيل ، ص35.
[2] – المصدر نفسه، ص 64.
[3] – علياء التابعي ، زهرة الصبار ، ص 149.

طبيعتها باختلاف نوعية التجربة التي تمارسها ، وما تنتهي إليه من مصير ، وما تتركه من أثر "[1].

ففي رواية "ذاكرة الجسد" تكشف الروائية على لسان بطلها "خالد طوبال" عن الوجه البشع للمستعمر الغربي (الفرنسي) من خلال ما كان يمارسه من أشكال عنف وقهر، وما ألحقه بالجزائر من خراب ودمار تروي الذات/ الكاتبة وقائع منها على لسان شخصية خالد " وكان سجن (الكديا) وقتها ككل سجون الشرق الجزائري يعاني من فائض رجولة ، إثر مظاهرات 8 ماي 1945 التي قدمت فيها قسنطينة وسطيف وضواحيها ، أول عربون للثورة متمثلا في دفعة أولى من عدة آلاف من الشهداء ، سقطوا في مظاهرة واحد وعشرات الآلاف من المساجين الذين ضاقت بهم الزنزانات.."[2] ، فضلا عن إشراك فرنسا للجزائريين في الحرب العالمية الأولى.

لقد ارتبط الغرب في وجهه الآخر المشرق بالعلم والتقدم والحضارة فكان محطة علمية لطلاب العالم يتوجهون إليه لإكمال دراساتهم العليا ، وهو ما نجده في عدة نصوص ، ففي "ذاكرة الجسد" تتوجه البطلة "حياة " إلى باريس للدراسة ، وفي نص "زهرة الصبار " يهاجر "أحمد" إلى فرنسا أيضا لإكمال دراسته أين يتفوق هناك باستحقاق وجدارة.

الهوية تعني المساواة والبحث عن الإدراك إنها الشيء الذي ربما حققته "منى" الفتاة السعودية في رواية "وهج من رماد السنين"[3]عندما قررت السفر إلى بلاد الغرب للدراسة بينما حبيبها أمين يرفض تلك الفكرة على الرغم من أنه تلقى تعليمه في الغرب ، وحققت منى تفوقا في دراستها وأثبتت للأوربيين أن الفتاة السعودية ليست هامشية " ومن هنا تؤكد الرواية على سمات وخصائص العديد من الفتيات الشرقيات ، خاصة من المجتمع السعودي اللائي أظهرن

[1] – بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية ، ص 93

[2] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 36

[3] – صفية عنبر ، وهج من رماد السنين ،الدار العربية للمطبوعات، بيروت، 1988.

استقلالية ودفاعا عن مبادئهن غير متأثرات بالبيئة الثقافية المغايرة عن ثقافتهن " [1]، لقد أثبتت منى خلال دراستها بالغرب مدى اعتمادها على نفسها والتزامها بالعمل الجاد ، والتقت ببعض الفتيات الشرقيات اللاتي يدرسن ويعملن بالخارج من أجل تحقيق ذاتهن ، والاعتراف بهن داخل المجتمع ، ومن بين هؤلاء الفتيات من تمد يد العون لأسرهن في الوطن مثل دينا الفتاة السورية [2]، لقد كان الحزم و الإصرار لتحقيق الهوية والشخصية ، ومن ثم الاستقلالية خلال فترة تعليم تلك الشريحة من الفتيات في الغرب حلية في الروايات النسائية ، وهذا مؤشر يفيد بأن تعليم المرأة هو ضمان لمكانتها الاجتماعية المتزايدة .

وبعد حصولها على درجتها العلمية من الخارج ، أصبحت منى أكثر ثقة ، وبدأت تفكر في المواقف والوضع العالمي ، وبدأت تنتقد الولايات المتحدة والاتحاد السوفياتي الذين كانا السبب في نظرها في تدمير البلدان العربية ، وكذلك المجتمع السعودي الذي يتعامل بتشدد مع المواقف ، وطالبت بمرونة النظريات الإسلامية لتتماشى مع العصر الحديث ، ولهذا طلبت منى من المجتمع أن يركز على التعليم والاهتمام به من أجل بناء مزيد من المساواة في المجتمع [3].

وتبدو رواية "الميراث" لسحر خليفة متمثلة لمختلف إشكاليات العلاقة مع الآخر مختبرة حدودها مستجيبة لإحداثيات هذه العلاقة وانسجامها مع معطيات المرحلة التاريخية والمتمثلة بمساجلة الآخر الغربي في أمريكا ومساجلة الآخر الإسرائيلي في فلسطين ، بحيث تبدو الذات مأزومة ومهددة بضياع الهوية ، ولا تجد أمامها طريقة للاحتماء أو الانكفاء وجماعاتها المنصهرة المنفعلة التي تحاول أن توجد خطابا جماهيريا واحدا حتى لو غلب عليه الانفعالية والعاطفية في سبيل حماية الذات من التفتت والتشظي وبالتالي الضياع .

[1] – عبد الرحمن محمد الوهابي ، الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية ، دار العلم والإيمان ، القاهرة ، د.ت ، ص 138 .

[2] – ينظر صفية عنبر ، وهج من رماد السنين ، ص 7. 147.

[3] – ينظر المصدر نفسه ، ص 128–130.

إن تقديم الرواية " لزينة" النموذج النسائي الملتبس بين التكوين الغربي والشرقي كونها ولدت من أب فلسطيني وأم أمريكية في أمريكا ، أدى ذلك إلى استمرار مفهوم الالتباس في الهوية والمعاش الذي يجبر زينة على التوافق مع ازدواجية انتمائها[1].

تعود زينة إلى وطنها فارة من نصفها الأمريكي إلى وطن أبيها لتستسلم ميراثه " وهي في معيشتها في أمريكا قد دفعت ثمن معاناتها بين مجتمع متحرر لا يلتزم بالتقاليد المتوارثة من السلف إلى الخلف ... وبين تقاليد أسرتها في الحفاظ على شرف البنات حتى في أمريكا، ذلك أن الخروج على منظومة القيم هذه ستجعل الجميع يُجمع على أن الرجال أولياء أمور البنات ليسو رجالا أو ما عادوا كذلك"[2]، فقيم المجتمعات المحافظة تصطدم في قلب المجتمع الغربي غير المعترف بها أصلا ، فالمرأة التي تهرب من تمزقها واغترابها في المجتمع الأمريكي تهرب من تاريخ عبوديتها واستلابها في المجتمع / هذه المرأة الفارة من غربتها وتمزقها وتاريخ اغتصابها والتي نصفها أمريكي ونصفها عربي تجد بانتظارها عندما تعود إلى وطنها اغتصابا جديدا في فلسطين .

تعود زينة إلى الوطن ، وطن الهوية ، حيث والدها والأهل والحلم ، ولكن يتأكد لها زيف أحلامها وأوهامها وتتفاقم أزمتها ، فلا تزداد هويتها إلا التباسا، إذ لا تعثر إلا على فراغ ومأساة وضياع ولا وطن ولا هوية تقول: " جئت إلى الضفة بحثا عنه ، بحثا عنهم ، بحثا عن وجهي في الغربة" [3].

ولا تختلف بطلة الكاتبة العراقية بتول الخضيري في رواية " كم بدت السماء قريبة" عن سابقتها فأزمتها هي أزمة زينة ، معه اختلاف التفاصيل والأرض، إذ تدور أحداث الرواية في زعفرانية العراق وليس في الغرب كما كان الحال دائما ، فهي مولودة من أم بريطانية وأب عراقي ، تضطر الوالدة للعيش في العراق نظرا لظروف عمل زوجها في العطور والروائح والألوان ، يتزامن وجودهم مع ظروف الحرب مع إيران وحصار العراق اقتصاديا.

---

[1] – ينظر سحر خليفة ، الميراث ، دار الآداب ، بيروت ، 1997 ، ص 53.
[2] – المصدر نفسه ، ص 15.
[3] – المصدر نفسه، ص 11.

وأزمة البطلة هي والدتها التي تصر على تعليم ابنتها البيانو إلى جانب رقص الباليه ، كما تصر على منعها من الاختلاط بأبناء الفقراء القذرين فرؤوسهم مليئة بالقمل وطعامهم يحمل الأمراض ، ولكن الصغيرة لا تجد متعتها وذاتها – وبدعم من أبيها – إلا مع خدوجة ومع الصغار الأشقياء بألعابهم وشقاوتهم ، أكثر من ذلك ،فإن والدها يحرص كثيرا ألا تخالط لغتها العربية ولهجتها العراقية أيَّ لَكنَة أجنبية أو انجليزية "[1] وتكون نتيجة المعركة هذه .. " أن أذهب إلى المدرسة كما تريد أمي وأن أواصل ترددي على المزرعة كما يريد أبي فكان أن أدى خلافهما ، إلى اختلاطي بالعالمين ما عدا البيت الذي كان بحد ذاته عالمين " [2].

فالخلاف كان بين الأب العراقي والأم البريطانية فوق أرض عربية، لكنه مع ذلك ظل يشكل صراع الهوية وأزمتها بالنسبة لابنتيهما، مما يعني أن انقسام الذات العربية على نفسها وأزمتها في صراعها لا يقتصر على متغيرات المكان وإنما هو أزمتنا (نحن) الحضارية القابعة في نفوسنا وثقافتنا.

في رواية الكاتبة حميدة نعنع " الوطن في العينين " أبرزت الكاتبة موضوع التاريخ الخفي للمرأة المهاجرة والهجرة هنا لا تعني البعد الجسدي عن الوطن فقط بل تعني الاغتراب عن كل شيء في الوطن ، ف"نادية" بطلة الرواية امرأة عربية تعيش في باريس في أعقاب تاريخ من النضال مع المقاومة الفلسطينية نفذت خلاله عمليات جريئة بما فيها اختطاف الطائرات التي شاركت في إحدى عملياتها رغم تباين قناعاتها ووجهة نظرها حول هذا الموضوع مع زملائها وقادتها ، تطرد في نهاية المطاف من تنظيمها السياسي ، تلجأ لعمليات تجميل كي تغير شكلها الذي بات معروفا ،محاولة الابتعاد والعيش في باريس بمنأى عن كل الهموم السياسية [3].

تتبدى أول خيوط اللقاء مع الآخر في هذه الرواية بالدافع إلى العيش في فرنسا ، فرارا من الوطن لظروف سياسية وأمنية تستوجب ذلك من مناضلة قديمة تحاول أن تنسى برفقة مناضل فرنسي يحاول هو أيضا أن ينسى ، "فرانك الفرنسي الذي سجن وحقق معه وكان من الممكن أن

[1] – بتول خضيري ، كم بدت السماء قريبة ، المؤسسة العربية ، بيروت 1999 ، ص 13.

[2] – المصدر نفسه ، ص 13.

[3]– ينظر حميدة نعنع، الوطن في العينين ، دار الآداب ، بيروت ، ط2 ، ،1986،ص2 ومابعدها.

يسجن مدى الحياة لأنه يتبنى فكرا ونضالا ضد الفاشية ، وكان يعتقد ككل الطيبين بإمكانية ثورة البروليتاريا في أوروبا" [1].

وفي علاقة الأنا بالآخر تكشف نادية مركزية الفكر الغربي أيضا والذي يحول الشعوب المستعمرة والمهمشة إلى دوائر تدور في فلكه ، فهذا فرانك الفرنسي المُنَظّر الثوري الذي يُحاضر عن المعاناة والظلم اللذين يتعرض لهما الناس في العالم الثالث يناضل من موطنه الآمن في باريس ، وهو متأكد من احترام حقوقه الإنسانية حيث يمكنه التمتع بثمار النظام الديمقراطي ، في حين أن البطلة العربية نادية تعيش صراع وتناقضات المنظمات السياسية التي تتعلق بالشعارات البراقة ، والمجادلات الإيديولوجية التي عفا عليها الزمن وصراع الآخر المتفوق ك"فرانك" والذي يصوغ نظرياته عن العالم الثالث تضيق الخيارات أمام نادية ولا تجد إلا أن تحمل هويتها الوطنية في ذهنها وقلبها وتحاول حماية هذه الهوية من الأذى الداخلي والخارجي على حد سواء[2]،كما تعترف الروائية أن خطاب الرجولة السائد لم يغير من نظرته إلى المرأة ، وخاصة المرأة التي خرجت عن السائد وقدمت التضحيات من أجل أن تكوّن صورة مغايرة للمرأة النمطية التي درجت الرواية على تصويرها .

وهنا دفعت المرأة الثمن غاليا لتغيير ملامح وجهها كي تستطيع الاستمرار في العيش وكأنها تتطهر من مرحلة اغتراب لتدخل مرحلة جديدة ، إنها المرأة الانتقالية الرافضة لسلطة الرجل وللتقاليد الاجتماعية الضاغطة التي تكبل حريتها ، وهي تمتلك وعيا وثقافة جعلاها ترفض ما هو مفروض عليها ، ولذلك تتحول نفس المرأة إلى ساحة صراع عنيف بين ما هو متجذر في أعماق المجتمع وبين القيم البديلة في محاولة دائبة لتحويل العلاقة بينها وبين الرجل إلى علاقة فهم واستيعاب [3].

---

[1] – المصدر السابق ، ص 112.

[2] – ينظر المصدر نفسه ، ص 166.

[3] – ينظر رزان محمود إبراهيم ، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة ، أمانة عمان الأردن ، 2001 ، ص 182.

ولم تغفل الرواية الإشارة إلى ارتهان الحرية والتحرر بتحرر الفكر والجسد فيما يتعلق بالمرأة العربية التي قسّمها الفكر الأبوي إلى جسد وعقل ينفصل أحدهما عن الآخر" معتمدا في ذلك على ثنائية الداخل والخارج ، حيث ينحصر وجود المرأة داخل حدود وجدران البيت لرعاية الأسرة والأمومة، بينما يكون الخارج مجال فعالية الرجل وميدان نشاطه، كما أن مفهوم العقل مفهوم مؤسس لمفهوم الحرية في كل تجلياتها، إن على مستوى المعرفة أو على مستوى الفعل بوصفه أعدل الأشياء قسمة بين البشر من أجل إحلال قيم المعرفة والعقل لتكون معيارا موضوعيا لتحديد قيمة الإنسان اجتماعيا ودينيا ولتأكيد حرية الإرادة الإنسانية"[1].

إن التغير التحرري الذي يطال المرأة يطال حتى جسدها ، وربما كانت هذه المسألة من سمات الكتابة النسائية ، فالكتابة الذكورية لا تشير إلى تحرر الجسد باعتباره مساحة من الحرية محررة ابتداء ، ويبدو الجسد في نصوص اللقاء الحضاري مع الغرب معادلا موضوعيا لمسألة الشعور بالحرية ، ويتخذ بعدا معرفيا ثقافيا تقول نادية لفرانك " هكذا نلتقي في الأمسيات الباردة لقاء الأمسيات الباردة، هو الاتصال الحقيقي بين رجل وامرأة ، به يكتشفان حاجة جسديهما للدفء وكفيهما للمط" [2].

إن نادية في عيشها المجتمعي في فرنسا تحاول أن تقيم الأواصر التي تقرب وجهة النظر بين الشرق والغرب وأن توحد بعض القضايا المشتركة في سبيل تجاوز الهوة العميقة بين الشرق والغرب ، إلا أن الكاتبة تكشف عقم اللقاء مع الغرب وتراه فاشلا ، وبأنه يظل بين فكّي القوة والخضوع ، وهو الموضوع الآخر الذي اختارت له الكاتبة بطلتها الأولى " نادية" في روايتها التالية الموسومة بـ " من يجرؤ على الشوق "[3] والتي رأت فيها أن موضوع اللقاء الحضاري مع الغرب إشكالية تتجدد في كل مرحلة بتجدد معطياتها ، حيث تعكس الروايات سجالها وتضعها في أطروحتها الأخلاقية والجمالية على محك الاختبار من جديد.

---

[1] – حامد أبو زيد ، دوائر الخوف ، ص 138

[2] – حميدة نعنع ، الوطن في العينين ، ص 13.

[3] – حميدة نعنع ، من يجرؤ على الشوق ، دار الآداب ،، بيروت ، ط1 ، 1989.

إن تمثلات علاقة الأنا بالآخر في الرواية النسائية لم تخرج عن إطار تمثلات هذه العلاقة في الرواية العربية بعامة ، من حيث حضور الآخر في صورته الغالبة ، ومن حيث اتسام العلاقة بقوانين المثاقفة التي تفرض تحولات عميقة هيكلية في بنى وأنماط التعبير ، تُدخل الآخر كمكون من مكونات الذات في جدلها مع الآخر.

على أن الكتابة الإبداعية النسائية عامة وفي جنس الرواية خاصة ، ما هي إلا سعي من قبل المرأة/الكاتبة لإثبات ذاتها الأنثوية وإضفاء المعنى على وجودها الذي تهيمن عليه مظاهر الاستلاب التي تعمق اغترابها وشعورها بالغبن والحيف لما يمارس عليها من أشكال القهر تعمد إلى التصدي لها وتحديها عبر فنون من العبارة ، ثم إن هذه الكتابة تمثل سبيلها إلى معرفة الذات الحقيقية والوصول إلى جوهرها الإنساني بلا زيف ولا تجمل ... إن المرأة الكاتبة تتوق إلى تكريس مقومات هويتها بتبني قضايا المرأة وتقديم البدائل الممكنة[1].

على أن هذا الموضوع يظل سؤالا تتعدد أجوبته وتتفتح على مزيد من البحث والاستقصاء.

[1] – ينظر بوشوشة بن جمعة ، الرواية النسائية المغاربية ، ص 104.

3 . قضايا المرأة ... في الكتابة الأنثوية :

كشفت النصوص الروائية للكاتبات العربيات عن الهواجس التي تؤرق المرأة على الصعيدين الشخصي أو العام ، فلا يكاد يخلو نص من طرح شواغل المرأة كالحديث عن عوالم الأنثى الحميمية، وعلاقة المرأة بجسدها الذي يخضع لثنائية المقدس/المدنس ، إلا أن هواجس الكاتبات الإبداعية لم تكن لتنحصر في عوالمهن الخاصة ، فكونهن جزءا من هذا المجتمع ، لم يكن بمنأى عما يحدث في هذه المجتمعات على جميع الأصعدة سياسيا اجتماعيا ، اقتصاديا وثقافيا ، فنقلن قضايا شعوبهن السياسية ومتغيراته الاجتماعية والثقافية وأثر هذه المتغيرات على وضع المرأة المادي والنفسي والفكري.

فجاءت النصوص الروائية النسائية العربية فسيفساء، تقدم كل قطعة منها قضية من قضايا مجتمعاتهن لتشكل في الأخير لوحة للمجتمع العربي بتنوع أقطاره، وتعدد خصوصياته التي تختلف، لكنها تتقاطع في كثير من التفاصيل.

أ–قضية المرأة :

مما لاشك فيه أن حركات التحرر في العالم العربي والانفتاح على المجتمعات الغربية والثقافات الأجنبية والاطلاع على حركات التحرر النسائية العالمية ، كان له دور ايجابي في حياة المرأة إذ لاحظت الفرق بين وضعها في مجتمعها ، ووضع المرأة الغربية التي حققت لنفسها تقدما واضحا وملموسا "وقد حاولت الروائيات العربيات تحرير صورة المرأة من كونها جسدا، كما حاولن تثقيف الرجال حول الأبعاد الفنية لحياة النساء ... وحاولن تقويض المفهومات المغلوطة حول المرأة، وخلقن عالما تنعكس فيه المساواة والتكافؤ بين الجنسين إيجابيا على كل منهما ، وهكذا فإن ما تسعى النساء إلى تحقيقه ليس السلطة أو التفوق على الرجال بل مكان يتمَكَّن فيه من ممارسته حياتهن ، والمساهمة بشكل إيجابي بكل الفعاليات الحياتية"[1] .

---

[1] – بثينة شعبان ، مئة عام من الرواية النسائية العربية ، ص 69.

لقد تناولت الكاتبة العربية موضوع المرأة في أبعاده المختلفة ، بطرق فنية تتباين وطبيعة الموقف ، فهي " تتأسس على أشكال من المكاشفة والاعترافات الصامتة ، التي يتداخل فيها الواقعي والمتخيل الحقيقي والحلمي "[1].

وتلجأ الكاتبة الروائية إلى التصريح تارة، والتلميح تارة أخرى عن طريق فنون البلاغة كالمجاز والاستعارة فيما تشرف على اختراق المحرمات في مجتمع عربي محافظ ، لا يسمح بارتكاب المحظور خاصة إذا كان الفاعل "امرأة" ، فقد جسدت الروائية العربية عوالم الأنوثة بتشعباتها الحميمية والعامة في نصوصها الروائية كحديثها عن الحب ، الزواج الطلاق ...، وأوضاع المرأة الاجتماعية فعرضت لنموذج المرأة المستسلمة ونموذج المرأة المثقفة ، المتحررة والمتمردة على قوانين المجتمع وأعرافه، وتشكل علاقة المرأة بالرجل التيمة الأساسية في المتن الحكائي النسائي العربي، سواء من خلال علاقات الزواج أو القرابة.

1. المرأة ... والحب:

يمثل الحب في الرواية العربية النسائية موضوعا رئيسا ، إذ لم يخل نص من تلك الروايات في تصوير العلاقات العاطفية " وهو ما يمثل علامة تحول دالة في وضع المرأة من خلال خضوعها للمسكوت عنه من الموضوعات، وفنون الكلام باحتشام حينا ، وبكثير من الجرأة حينا آخر " [2].

ومن المعروف في تاريخ الأدب الروائي ، عربيا وعالميا " أن أي عمل يجرد من قصة حب مهما كانت صورتها وأحداثها ودلالاتها.. قد يفقد جاذبيته عند القراء ، فالحب فعل كوني وقيمة إنسانية بهما تستمر الحياة وعليهما يقوم الفن ، أو أكثر آثاره "[3].

في رواية ليلى عثمان " وسمية تخرج من البحر " ، تصور لنا الكاتبة شخصية "عبد الله" شخصا مخلصا حد الموت ، ومحبا حد الجنون ، ورافضا لواقعه حد الهلوسة والانهيار، وهو شخصيته مأزومة بحبها فيشقى طوال حياته بسبب هذا الحب المبتور ، ويبدأ تساؤلاته عن

[1] – بوشوشة بن جمعة ،سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية ، المغاربية للطباعة والنشر ،تونس ،ط1 ، 2005 ، ص75.

[2] – بوشوشة بن جمعة ، الرواية النسائية المغاربية ، ص .151.

[3] – عادل الفريجات ،الذاكرة الجزائرية روائيا " أحلام مستغانمي نموذجا" اتحاد الكتاب العرب،دمشق ،الموقف الأدبي أيار 1999،ع337،ص19.

أسباب فقره منذ طفولته ، فلماذا لم يخلق الناس سواسية ، ولماذا لا يتزوج الناس من بعضهم البعض دون الالتفات إلى أصولهم ونسبهم وأموالهم : " لماذا أنا فقير يا أمي ؟ وهل أولاد الفقراء مكروهون ؟ وهل بنات الأغنياء لا يحبون أولاد الفقراء ... وهل حين أصير غنيا هل يرضون بي زوجا لوسمية "[1].

كان عبد الله في حبه لوسمية ، يواجه خطرا آخر يتمثل في أخيها فهد، الذي هدده عدة مرات من الاقتراب من البيت ، وتزداد شراسة فهد حين يتركه والده وصيا على نساء البيت في فترات سفره.

يقوم عبد الله بفعل كل شيء ممكن لإقناع وسمية بملاقاته عند البحر ليتحدث معها ويصارحها بمشاعره وعندما يحدث ذلك أخيرا تغرق وسمية وتموت منذ اللقاء الأول ، لكن حضورها يستمر في حياته فيزداد عشقه للبحر، هذا العشق الذي أفقده حبيبته ونفسه ، ويظل عبد الله مخلصا لذكرى عشيقته حتى بعد زواجه من المرأة التي اختارتها له والدته .

يرفض عبد الله أي عمل آخر ليكون بقرب البحر الذي يحبه ، حتى أنه ترك الوظيفة المريحة واختار مهنة صيد الأسماك بما فيها من الكد والمشقة ، وأمسى السهر على الشاطئ هاجسه الأوحد ، يترك بيته وزوجته ليذهب إلى الشاطئ ، أو يركب البحر على قاربه الصغير، ويتأمل الأفق ، ويناجي حبيبته .

وبعد وفاة والدته التي غمرته بالحنان والحب، وبعد وفاة والده أصبح عبد الله وحيدا لا يجد من يشاركه همومه وذكرياته .

إن شخصية عبد الله شخصية مأزومة بماضيها ، وهذا ما قادها إلى الانتحار بسبب شعوره بالذنب ورفضه لواقعه وعدم رغبته في التواصل مع معطياته ، " فشخصية عبد الله لم تمتلك شروط القدرة التي تمكنه من إنجاز التحول في حياته ليصل إلى التجربة الحاسمة أو الاختيار

[1] – ليلى عثمان ، وسمية تخرج من البحر ، ص 25.

الناجح ، لأنه لم يستطع نسيان وسمية ، فهي لم تمتلك (الإرادة بالفعل) وكان انتحار عبد الله هو المعيق لإنجاز التحول الناجح "[1].

في رواية "دمشق يا بسمة الحزن" نقف على علاقتين عاطفيتين ، العلاقة الأولى هي علاقة صبرية بعادل الرجل الوطني الذي حمل على عاتقه مسؤولية النضال ضد المحتل وضد قوانين المجتمع الجائرة بحق الإنسان رجلا كان أم امرأة .

وقعت صبرية في حب عادل دون أن تدرك ذلك إلا حين جاءت العطلة المدرسية وحجزت في المنزل عندها فقط وعت حقيقة حبها له ، وشعرت بشوق عارم لرؤيته ، إذ كان يرافقها وشقيقها كل يوم إلى المدرسة " كنا نتفرس ببعضنا لحظات ، فتقول أعيننا مالا نجرؤ على البوح به ، أو ما لا نعرف كيف نبوح به "[2]، لكن السلطة الذكورية متمثلة في راغب شقيق صبرية تحرمها مرافقة عادل وسامي شقيقها الأصغر إذ يقوم راغب بلفت نظر والدها إلى سفورها فيفرض عليها الحجاب لحمايتها من الآخر/الرجل .

إن الحصار الذي فرض على صبرية ، وانعدام الأمن الداخلي في نفسها ، وعدم الشعور بالرضا عن ذاتها المقموعة جعلها تتعلق بعادل وتولع به.

أخذ عادل يحدث صبرية عن طموحاته ، وعن عمله السياسي مع الكتلة الوطنية ، ويغذي فيها روح الثورة والتمرد ، ويشجعها على المشاركة في المظاهرات ضد الاحتلال الفرنسي تشارك صبرية في المظاهرة وتشعر لأول مرة بحريتها ، وبأنها إنسان فاعل له أهميته وموقعه في الحياة.

لقد زرع الحب في نفس صبرية بذرة التمرد ، فمارست حريتها وفكت لجامها ، وفجرت كبتها على الرغم من المحظورات المفروضة عليها ، فشعرت لأول مرت أنها حققت شخصيتها وعبرت عن ذاتها.

---

1 – المصدر السابق ،ص96.

2 – ألفة الأدلبي ، دمشق ، يا بسمة الحزن ، ص 87.

تعود صبرية إلى البيت وتعاقب من ذويها معاقبة شديدة ، وتحرم من الخروج ، وتعاني قهرا وظلما كبيرين ويرسل راغب من يغتال عادل ،لكنه حاول الفرار مع صبرية بعد أن قرأ رسالتها التي بعثتها إليه لتعلن فيها موافقتها على الهرب معه والزواج به، لكن هذا لم يتم.

وهكذا يحل اليأس في نفس صبرية ، وتهمد الطاقة في أعماقها بعد أن أذكاها الحب ، فتعود إلى كهف الذات، ويتراجع اهتمامها بما يجري من أحداث في بلادها ، لتنتحر في النهاية.

إن الكاتبة تدين المجتمع الذي حرم صبرية من أبسط حقوقها التي تتمتع بها كائنات الطبيعة وتدين السلطة الذكورية التي حاصرت حياتها وسحقت آمالها ، وقمعت أحلامها .

أما العلاقة الثانية ، هي علاقة سامي ب" نرمين "، لقد أحبا بعضهما حبا كبيرا ، إن نرمين شخصية مختلفة على صبرية ، لقد اعتادت الخروج من المنزل بمفردها ، طالعت وقرأت لأدباء كبار، والدتها مثقفة متفهمة ربتها على الصراحة وأعطتها حريتها ، مما جعلها تختلف عن قريناتها .

دعت نرمين سامي إلى منزلها ، وهذه الدعوة مخالفة للأعراف والتقاليد السائدة في ذلك الوقت وفي قولها لسامي " أرجو ألا يذهب بك الظن إلى أنني اعتدت أن أدعو الشباب إلى بيتنا أنت أول من أدعوه "[1] خوف لا شعوري من أن يُوجه إليها اتهاما خاطئا ، إنه خوف من عقوبة المجتمع الذي يرى في ثورة الأنثى وخروجها عن المألوف تصرفا لا أخلاقيا، لكن فرحة نرمين لم تكتمل ، إذ يستشهد سامي تاركا نرمين يائسة زاهدة في الحياة.

وفي رواية " وصف البلبل " لسلوى بكر تعيش الأرملة هاجر ذات الأربعين عاما ، علاقة حب مع نادل فندق اسمه يوسف تعجب به وتحبه ويبادلها الشعور نفسه ، تذهب إلى شقته بعد تردد كبير وصراع مع نفسها ويدور بينهما حوار تروي من خلاله قصة زواجها، وامتناعها بعد ذلك عن الزواج ، يقول يوسف : " لا تضيعي الوقت ، الآن عليك أن تخرجي من الشرنقة وتطيري ، أنا أحبك ، وأنت تحبينني "[2] ويعرض عليها الزواج ، تدخل في عالم من الحيرة

[1] – ألفة الإدلبي ، دمشق يا بسمة الأحزان ، ص 132 .

[2] – سلوى بكر ، وصف البلبل ، سينا للنشر ، القاهرة ، ط1 ، 1993 ، ص 126.

والصراع والخوف مما سيقوله الآخرون وبالذات ابنها صالح ، مع أنه كان يردد لها دائما موافقته إذا رغبت بالزواج" أنا موافق على أي إنسان يلائمك ، أي إنسان يتم اختيارك له فالمهم أن تكوني سعيدة ، وأن تعيشي حياتك ، عمرك ضاع ، ومن حقك أن تعيشي وتفرحي وتسعدي بقية حياتك وأنت بحاجة إلى رفيق ، إنسان ناضج يفهمك ، ويقدر ظروفك يشاركك حياتك ، وأوقاتك ويخرجك من وحدتك" [1].

يفسر نزيه أبو نضال التغير المفاجئ في حياة هاجر بأن له علاقة بحركة الانتقال من عوالم الثوابت والمسلّمات الذي تعيش فيه في القاهرة ، حيث البيت وسلسلة الكوابح الاجتماعية ، إلى فندق في عاصمة عربية أخرى ، وذلك أتاح موضوعيا لبطلة الرواية الانفتاح على احتمالات وآفاق جديدة[2].

تُظهر لنا الرواية نظرة المجتمع للمرأة الأرملة ، فرغم رفضها الزواج لفترة طويلة، لأنها كرست حياتها لصالح ، نفاجأ بصالح نفسه يتراجع عن كلامه ، فهو يشترط في زوج والدته أن يكون إنسانا ملائما ناضجا ، وهذا معناه رفضه ليوسف لصغر سنه وللفارق الطبقي بينهما.

تحاول الكاتبة من خلال هذه الرواية إعادة المعادلة الإنسانية حول علاقة المرأة بالرجل إلى أبسط عناصرها الأولية ، فهي تريد من الكائن الإنساني أن يكون كالبلبل يصطفي وليفه دون أي تعقيد أو قيود ، وتقدم مرافعة طويلة عن حق المرأة في الحياة ، وبأنها لا يجوز أن تبقى بعد الآن رهينة للقيود ولعصور من الظلمات والانحطاط والاستلاب .

وقصة حياة هاجر والكثيرات منهن برهن على أن وضع المرأة لا يزال دون الحد الأدنى للواقع نفسه وأن المرأة نفسها تبرمج لقبول ذلك بل النزول إلى ما هو أدنى منه، كما فعلت هاجر مثلا التي ترهبت حتى سن الأربعة والأربعين لكي تربي ابنها ، أو كما تفعل الزوجة الهندية حين

---

[1] – المصدر السابق ، ص 126.

[2] – ينظر نزيه أبو نضال ، رواية المرأة العربية ، 20.

تقبل بأن تحرق بعد وفاة زوجها باعتبارها من ممتلكاته، فرواية وصف البلبل صرخة حادة للدفاع عن المرأة وإنصافها بالحصول على حريتها [1].

يشكل هاجس الحب أبرز هموم الرواية ، بل يكاد يكون أحد أبرز هموم الفنون عامة ولاشك أن الحب برز في الرواية النسوية عبر لغة المعاناة ، فقد حاصرت المرأة الأعراف الاجتماعية والنظرة التقليدية بالإضافة إلى حصارها الذاتي وترددها بين التوق للحياة والخوف من عواقب اندفاعها على صعيد المجتمع.

لقد كانت القيود الاجتماعية ضاغطة على كل من الرجل والمرأة، وإن كانت أكثر ضغطا على المرأة فالرجل قد لا يجد الجرأة للبوح بجبه أمام المرأة، في حين نجد المرأة مازالت لا تجد جرأة للتعبير عن الحب بينها وبين ذاتها.

كذلك نرصد في روايتي " ذاكرة الجسد" و " فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي قصة حب لم تكتمل بين "خالد بن طوبال" بطل رواية "ذاكرة الجسد" وأحد المقاتلين في حرب التحرير الجزائرية ، وأحلام الكاتبة الروائية تبدأ قصة الحب عند قيام أحلام بزيارة معرض الرسم الذي أقامه خالد في باريس يقع خالد في حبها رغم فارق السن الكبير بينهما ، ويقيمان علاقة فيما بينهما لفترة قصيرة ، إلا أنها تتزوج من أحد رجال السلطة الجزائريين ، يعود خالد ويحضر حفل زفافها ، ويقرر البقاء في الجزائر.

وفي أحد الأيام وأثناء تجواله في مدينة قسنطينة يرى صورة أحلام على غلاف إحدى المجلات مع خبر صدور رواية لها بعنوان " منعطف النسيان" ، فيقرر أن يكتب رواية " ذاكرة الجسد" ردا على ما جاء في روايتها ، حيث يروي تفاصيل حياته ولقاءاته بها ، وحبه لها وافتراقه عنها ، يقول خالد: " ستقول إشاعة أن هذا الكتاب لك ، أؤكد سيدتي تلك الإشاعة ، إن هذا الكتاب ليس رواية ، إنما هذيان رجل لا علم له بمقاييس الأدب ، أؤكد لهم مسبقا جهلي

---

[1] – ينظر المرجع السابق ، ص65.

واحتقاري لمقاييسهم ، فلا مقاييس عندي سوى مقياس الألم ولا طموح لي سوى أن أدهشك أنت وأن أبكيك أنت" [1].

ولا يرتبط الحب في هذه الرواية بالمرأة فقط، بل يتعداه إلى حب الوطن، يقول خالد في موقع آخر من الرواية " ها قد عدت إلى مدينة الجسور التي ظللت أرسمها طول عمري... لابد أن نفعل شيئا قبل أن نفقد كل شيء ... وعدت إلى جسوري الحقيقية في قسنطينة، عليَّ أن أسهم في حمايتها قبل أن تتهدم "[2].

أما في رواية "فوضى الحواس" تأخذ ابنة القائد البطولة ، فبعد زواجها واستقرارها بمدينة قسنطينة تتصالح البطلة الكاتبة مع الكتابة بعد انقطاعها عنها مدة سنتين ، تقوم الرواية على حوار بين حبيبين يستعيدان ذكرياتهما ، يتفقان عل الذهاب إلى السينما في قسنطينة ، هناك يختلط وهم الكتابة بالحياة تفتن الراوية ببطل قصتها وتجعله يغادر الورق ، وتبدأ بينهما قصة غرامية تصل فيها البطلة إلى حد خيانة زوجها ، تتمرد البطلة على الأعراف و التقاليد، فهي تسكن مدينة محافظة ، ومع ذلك تغامر بارتياد المقاهي وقاعات السينما ، وتشتري علب سجائر لعشيقها ، وتسافر عدة مرات لملاقاته في مدينة أخرى لتحقق معه ما لم تستطع تحقيقه مع زوجها ، تكشف البطلة في النهاية أنها عندما ذهبت إلى السينما في بداية مغامرتها كانت تجلس إلى رجل اعتقدت أنه الشخص الذي تحب ، والتبس عليها الأمر ليظهر أنها أحبت صديقه الذي كان يسكن معه ، ويظهر في النهاية أن أحد قراء الجزء الأول من رواية " ذاكرة الجسد" يقع في حب المؤلفة ويتقمص شخصية خالد بطل هذا الجزء ، وهكذا تكون شخصية متخيلة قرأت "ذاكرة الجسد" ورغبت في "فوضى الحواس " أن تقع في حب الكاتبة .

يرى عبد الله الغذامي أن الكاتبة أحلام مستغانمي عندما جعلت الراوي في ذاكرة الجسد ذكرا ثم جعلتها أنثى في فوض الحواس إنما أرادت المساواة بين الرجل والمرأة على مستوى إعطاء الحق لكل منهما ليدلي بشهادته عن قصة الحب التي جمعت وفرقت بينهما وليحدثنا كلاهما

---

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 376.

[2] – المصدر نفسه ، ص 403.

عن الجزائر من روايته الخاصة ، وتظهر المرأة لا مستودعا للأسرار فحسب ، بل معبّرة أيضا بالكلام عما يختلج في نفسها مثل الرجل [1].

لقد ربط خالد في " ذاكرة الجسد" بين محبوبته من خلال سوارها الفضي وأمه وسوارها أيضا يستعيد أمه في صورتها . الأمومة الغائبة المفتقدة . في مؤسسة اجتماعية لا تعادي الأمومة، بل تعتبرها ملاذا وجالبة للأمان ، يقول خالد : " يا طفلة تلبس ذاكرتي وتحمل في معصمها سوار كان لأمي ، دعيني أضم كل من أحببتهم فيك ، أتأملك وأستعيد ملامح سي الطاهر في ابتسامتك ولون عينيك ، فما أجمل أن يعود الشهداء هكذا في طلتك ، ما أجمل أن تعود أمي في سوار معصمك ويعود الوطن اليوم في مقدمك وما أجمل أن تكوني أنت هي أنت"[2].

وفي موضع آخر يوضح خالد أطر هذه العلاقة التي تملأ كل المساحات والفضاءات بالحب والهناء فضاء الأمومة ، فضاء الوطن ، حين يقول ما كان قاله "لحياة" " كنت أعرض عليك أبوتي ، وكنت تعرضين علي أمومتك ، أنت الفتاة التي كان يمكن أن تكون ابنتي ، والتي أصبحت دون أن تدري أمي ، هذا السوار أصبحت علاقتي به علاقة عاطفية ، لقد كان في ذاكرتي رمزا للأمومة دون أن تدري ..." [3].

لقد بحثت معظم الكاتبات موضوع الحب في خطابهن الروائي ، فاختلفت آراؤهن وتباينت وجهات نظرهن غير أن جميعهن اتفقن على ضرورة معاملة المرأة كإنسان له مشاعر وأحاسيس وأفكار ودعون الرجل إلى الاقتراب من حقيقة المرأة ، والتعرف إلى جوهرها والابتعاد عن عدّها مجرد متعة وجسد ، محاولات تقويض المفهومات المغلوطة حولها، وهذا ما يسجل علامة تحول دالة على وضع المرأة من خلال تطرقها للموضوعات المسكوت عنها إذ إن المفهومات الأخلاقية في مجتمعاتنا ما تزال مرتبطة بموضوع الحب.

---

[1] – عبد الله الغذامي ، المرأة واللغة ، ص 183 .

[2] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 69.

[3] – المصدر نفسه، ص 118.

2. الزواج.... الطلاق ... والإنجاب :

لقد قاربت الكاتبات العربيات في نتاجهن الروائي موضوع الزواج في محاولة منهن لرفع الزواج إلى علاقة إنسانية طبيعية بين الرجل والمرأة ، هذه العلاقة تجعل الإنسان يعيش الإحساس بالسكينة والهدوء النفسي والاستقرار الروحي والجسدي في علاقته بالآخر .

في رواية "وصف البلبل" لسلوى بكر ، نرصد قصة هاجر الأرملة التي تعمل مديرة علاقات عامة بشركة المعادن الثمينة ، كانت لها تجربة زواج قصيرة ومؤلمة ، تزوجت من رجل يكبرها بعشرين عاما ، وأنجبت صالحا ، تكتشف بعد وفاة زوجها أنه كان على علم بمرضه العضال ولم يعلمها ، الأمر الذي أكد لها أن سبب زواجه منها كان فقط لإنجاب وريث لأملاكه ، تولد لديها شعور قوي بالاشمئزاز من هذه التجربة ولم تتزوج رغم أنها كانت في الثامنة عشرة من عمرها ويستغرب الآخرون من رفضها ، تحتار هي بالجواب " هل تقول للناس أنها سرقت خطفت ، ابتزت، استغلت بيعت وهي زهرة ناظرة بأبخس الأثمان هل تقول لهم أنها زفت إلى رجل ميت ، إلى جثة ترتدي الأكفان ؟ هل تخبرهم أنها لم تكن أكثر من أرض جرى وطؤها وحرثها وبذرها لتمنح الحياة ؟ ماذا تقول وهي تشعر في كل لحظة بالعار و بأنها مدنسة امرأة جرى اغتصاب روحها قبل اغتصاب جسدها امرأة جرى اختزالها وتلخيصها وتقليصها في تعريف بسيط : الإمتاع والإنجاب"[1].

هكذا تستلب حرية هاجر ، وتغتال مشاعرها عندما تساق إلى رجل يكبرها سنوات كثيرة رجل مريض إرضاء لقوانين المجتمع التي لا تجابه ،وكتب عليها أن تعيش محنطة لا تقوى على الفعل والمجابهة ، وأن تكون مجرد أنثى تقدم فروض الطاعة والولاء.

وتقدم حنان الشيخ روايتها ، "مسك الغزال " نموذجا لزواج القهر واغتصاب الطفولة ، فها هي "تمر" إحدى الشخصيات النسوية في الرواية تزوّج ولم تتجاوز الثانية عشرة من العمر تتساءل

---
1 – سلوى بكر ، وصف البلبل ، ص 12.

عن سبب تزويجها باكرا " تزوجوني وأنا ما لحقت النسوان بعد "[1] فتجيبها عمتها " إن شاء الله ما تبلغي حتى يدخل عليك .. لسه إنت صغيرة تكبري عنده ويربيك "[2].

أي ظلم وأي اجحاف يقع على عاتق المرأة طفلة كانت أم بالغة ؟ أليس في اغتصاب الطفولة جريمة يعاقب عليها القانون؟ أليس في قتلها مخالفة للشرائع الدينية والأعراف الاجتماعية ؟ أليس في تزويج هذه الطفلة ظلم حقيقي ؟!.

تدين الكاتبة عبر متنها الروائي وطأة التقاليد والعادات والأعراف التي تمارس سلطتها على المرأة فتقتل الإنسان فيها، وتحول دون ممارسة حريتها وفعل وجودها.

تزوجت "تمر" من إبراهيم وأنجبت دون أن تعرف حقيقة العلاقة الزوجية ، وكيف لها أن تعرف وهي ما تزال طفلة صغيرة كل ما يدور في ذهنها هو اللعب مع أقرانها من بنات الجيران.

كانت بيت الزوجية بالنسبة "لتمر" سجنا يمارس فيه كل أنواع الاستلاب ، لا ضحك ولا صخب فالجمود يعتلي المكان ، قررت "تمر" الهرب ، وكانت النتيجة طلاقها من إبراهيم غير أنها تُزوج ثانية من رجل يكبرها بخمسة عشر عاما دون الأخذ برأيها ، وتطلق أيضا غيابيا من زوجها الشيخ ، لأن النوم أخذها ولم تستيقظ لتفتح له الباب الذي أقفلته بناء على رغبته وخوفا عليه من أصحابه الذين يشاركونه شرب الخمر.

لم تكن "تمر" في عرف المجتمع سوى سلعة تباع وتشترى دون علمها ، ودون الأخذ برأيها حتى في أهم قرار في حياتها ، وفي هذا ظلم للمرأة وقتل للأنوثة واغتيال للمشاعر ، لذلك كان الزواج القائم على عدم الحب ، وحرية الاختيار زواجا فاشلا يتصف بالظلم ، مع أنه يمتلك صفة الشرعية في المجتمع إذ إن عقد الزواج لا يستطيع جعل العلاقة بين الرجل والمرأة علاقة شريفة لأن تحويل المرأة إلى سلعة تباع وتشترى باسم الزواج نوع من القهر المقنع بقناع من الشرعية المزيفة التي تتناقض مع جوهر الشرف ، ومعناه السامي فالشرف في جوهره ضد الزيف وضد ملكية إنسان لإنسان ... والشرف في جوهره يُحرِّم مثل هذا الزواج ويعده زواجا غير شرعي لأنه ضد شرف الإنسان ، وكرامته واختياره..[3].

---

[1] – حنان الشيخ ، مسك الغزال ، ص 221.

[2] – المصدر نفسه، ن .ص .

[3]– ينظر نوال السعدواي ، المرأة والجنس ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط3 ، 1974 ، ص 100.

ولعل هذا هو السبب في فشل أغلب العلاقات الزوجية ، لذلك وجب تطوير المؤسسة الزوجية وقيامها على الصراحة والاختيار الحر ، كي تصبح العلاقة بين الزوجين علاقة رفيعة المستوى لا تطفوها المنغصات ولا يعتريها الملل ، ولا تطالها كثرة المشاكل .

وتمثل رواية "عرس الولد" للكاتبة عزيزة عبد الله ، الواقع المعيش في اليمن ، حيث انتشار ظاهرة تعدد الزوجات مع غياب العدل وقوانينه التي نصت عليه الشريعة الإسلامية ، حيث جسدت الرواية واقع المجتمع اليمني ثقافيا ، والذي بات يتأرجح بين مؤمن ومتمسك بهذا الطقس الاجتماعي ، ونعني به تعدد الزوجات ، وبخاصة أنه تحول إلى عادة ذكورية، يجاهد آخرون للتخلص منه مثلما تمثله الكاتبة نفسها فوالد الرواية في النص ، قرر الزواج مرة أخرى ، في وقت كانت تضع فيه زوجته الأولى حملها ، فاجتمعت آلام الوضع والإحساس بجرح الكبرياء " كانت حاملا في شهرها التاسع ، تتوقع الوضع بين ليلة وضحاها وفي أي لحظة ... وبالرغم من آلام الوضع ، والإحساس بجرح كبريائها ، ظلت تواصل دورها في العمل منذ الصباح تحاول إخفاء حالتها منذ انتشر الخبر بأن الوالد قد عزم الزواج "[1].

لقد غابت الأنثى البيولوجية من هذا السرد ، ويصل تغييب الأنثى بيولوجيا إلى حد حرمانها من إظهار آلام الوضع مما يضاعفها ، وإلا فإن التي تظهر آلامها تكون قد خالفت العرف السائد ، الوالدة لم تخالف العرف لكنها بقيت عرضة للموت هي وطفلها ، وفعلا مات المولود وعاشت هي بعد صراع طويل مع حمى النفاس.

تراكمت الأحاسيس المرضية على الراوية ، نتيجة تلك الحادثة التي سكنت أعماقها ، حتى أصبح الخوف ملازما لها ، وبخاصة الخوف من حالة الوضع والنفاس.

في نص "عرس الولد" تبدو الأنثى محاصرة بقيودها البيئية والمجتمعية، وقد استمدت هذه القيود شرعيتها من الموروث الاجتماعي الذي يعلي الذكورة على الأنوثة في كثير من جوانبه.

فالساردة منذ أن كانت طفلة وهي محاصرة بمجموعة من الأوامر والنواهي ، والحلال والحرام مما عطل قدرتها على التفاعل مع الحياة ثم أصبحت طيّعة للدخول تحت سلطة مجتمعها الذكوري ، ويمكن أن نرصد آليات التمايز بين الذكر و الأنثى منذ السنوات الأولى إذ يكفي تسجيل تاريخ مولدها دون ذكر اسمها كما حصل للساردة . بطلة الرواية . " حين استلم الإمام أحمد الحُكم ، لم أكن قد تجاوزت العام الثاني من عمري ، لم يكن هناك تاريخ للولادة بالضبط

---

[1] – عزيزة عبد الله ، عرس الولد ، دار النهار للنشر ، بيروت ، ط1 ، 2004 ، ص 66.

إذا كان المولود أنثى ، كل الذي وجدته في مصحف قديم ، كُتبٌ فيها تواريخ المواليد الذكور مع الاسم الذي أطلق على المولود الذكر ، أما الإناث فيكتبون بخط رمزي وفي الحاشية يكتفون بتدوين : رزقنا الله في يوم كذا من ابنة فلان الفلاني بنت أصلحها الله ".[1]وهي إشارة واضحة إلى موقع الأنثى في هذا المجتمع الذكوري الذي لا يكاد يعترف لها بحق الوجود الصريح أو المضمر.

ولم يتغير الوضع مع انتقال الراوية إلى العاصمة ، حيث تابع أخوها وأبناء عمتها الذكور الدراسة بينما أُجبرت هي على المكوث في المنزل تنتظر أمام النافذة موعد عودتهم.

كما ارتبطت عادة تعدد الزوجات بمجموعة من الأعراف المهينة للمرأة ، والتي تلزمها باستقبال ضرتها وهو عرف اجتماعي يعاقب عليه كل مخالف له ، أما زواج المرأة فيكون مبكرا ، وزواج الأقارب منتشر في هذا المجتمع ، ولا يؤخذ برأيها فيمن ستتزوج به ، فأم الراوية تزوجت في سن مبكرة من أحد أبناء عمومتها وبعد وفاة الزوج خطبت وهي في عدتها.

والملاحظ في هذه الرواية أن الكاتبة بقيت مترددة فيما تكتب وكأنها تخاف من ردود الفعل التي يمكن أن تلاحقها من السلطة الثقافية (المتلقي) ، لكن ما ساعد الكاتبة على خوض غمار هذه القضايا هي سفرها إلى مصر ، والتحاقها بالثوريين اليمينين المعارضين للسلطة ، وتمردها على مجتمعها " يا أمي الغالية ، ربما كان هذا في صالحي ، لقد تغير مصيري ووصلت لما وصلت إليه واستفدت من أسفاري ، وظفرت بزوج فتح لي مجال التعليم..." [2].

إن المجتمع الذي لا يساوي بين الذكر والأنثى ، يوقع المرأة في سلسلة من التعقيدات النفسية ويخلق منها شخصية مغايرة لشخصية الرجل ، وهربا من إحساس المرأة بالدونية نجدها تندفع إلى حلم أو أسطورة التفرد ، وقد يزداد إحساسها بذاتيتها وفردانيتها ، فتهرب من التمثل بالجماعة ، ويتسبب هذا في تغريب المرأة وفصلها عن روابطها ، وهنا تبدأ في الدوران حول ذاتها ، فتناوشها رغبة العودة إلى الرحم أو الاتحاد بالطبيعة أو الانضمام إلى الجماعة كمحاولة للتواصل من جديد بالروابط الأولية لتحقيق التوازن ، ووسيلة للخلاص من مأزق العزلة والاغتراب[3].

[1] – المصدر السابق، ص16.

[2] – المصدر نفسه، ص 245.

[3] – ينظر سوسن ناجي ، المرأة المصرية والثورة ، ص 92.

كما أن المرأة المطلقة لا تسلم من مضايقات المجتمع ، وتكون موضع طمع الرجال وشبقهم ينظرون إليها بارتياب ، ويتصورون سبل مناهلها، ففي رواية " رجل لرواية واحدة" لفوزية شلابي تقدم لنا الكاتبة شخصية صالحة الصحفية المطلقة الواعية ، والتي يطمع في جسدها عدد من الرجال منهم ضو وسالم وغيرهما ، وتلعب معهم فنون اللعبة ذاتها من مكر وخداع وتحايل عن طريق التمنع والإغراء إلا أنها تشعر بالتوتر والاضطراب النفسي والضيق والوحدة القاتلة " ألم أكن الضجرة دائما ، القلقة دائما .. لا أقدر على احتمال السكونية والاستقرار ، ولو كان هذا الاستقرار هو اضطراري إلى الجلوس فوق مقعد واحدة لمدة خمس دقائق كاملة متواصلة ، ألم أكن أضجر من ذلك فورا وأهب واقفة أو استبدل المقعد بآخر "[1].

تكشف لنا الرواية تجربة المرأة المطلقة ، وأشكال معاناتها بالكشف عن هواجس ذاتها وقد سكنها الضجر والرتابة ، والفراغ وخواء النفس ، وجوع الروح ، وتكون الكتابة المتنفس الوحيد من أشكال المعاناة ، تثبت بها ذاتها ، وتضمن بقاءها.

وهكذا تعيش المرأة المطلقة وضعا اجتماعيا معقدا أو متأزما في مجتمع ينظر إليها نظرة ريبه " وتمارس عليها أشكال من الرقابة والضغط تحول وجودها إلى معاناة متواصلة ، حيث تكون موضوع مضايقة في العمل أو الشارع ، فتفضل لذلك الانكفاء على الذات بالبيت المستقل الذي تمارس فيه المفضل من الهوايات تنفيسا عن الذات وتصريفا للمكبوت من الرغبات"[2].

وفي رواية "يوميات مطلقة" للكاتبة هيفاء بيطار ، ترفض البطلة العودة إلى زوجها بعد سنوات الهجر الأربعة التي أقرتها السلطة في الكنيسة قبل إعلان الطلاق ، مما يحدث فجوة بين الزوجين لا يمكن ردمها وعندما يعلن الزوج استعداده للعودة إلى زوجته ، تبارك الكنيسة ذلك وتطلب إلى بطلة الرواية ، التي لم يفصح عن اسمها ، العودة إلى زوجها غير أن البطلة ترفض لأن سنوات الهجر التي فصلتها عن زوجها كانت كفيلة بقتل الحب وهاهي ذي تخاطب رجل الدين أو صاحب السيادة – كما تسميه – في خيالها وكأنها لا تجرؤ على الصدام معه " أنت ببساطة شديدة ، تجلس وراء مكتبك وتطلق حكم الهجر لزوجين في قمة نضوجهما وشبابهما، تقول لهما: اهجرا بعضكما وترميهما في فم الغول كما يقال ، سنوات وسنوات هل تساءلت كيف سيعيش هذان الزوجان ، أليس هذا وضعا مثاليا للانحراف" [3].

---

[1] – فوزية شلابي ، رجل لرواية واحدة ، ص34.

[2] – بوشوشة بن جمعة ، الرواية النسائية المغاربية ، ص 89.

[3] – هيفاء ، بيطار ، يوميات امرأة مطلقة ، الأهالي للطباعة والنشر ، سوريا ، ط1 1994 ، ص58.

إن بطلة الرواية ، خلال سنوات الهجر ، حولت آلامها وضياعها إلى حب للحياة ، فنبض قلبها من جديد وأحبت رجلا آخر ، مؤمنة بأن الحب هو الشعور الوحيد الذي يميز الإنسان عن الحيوان، وعندما فاحت رائحة حبها ، قرر زوجها العودة إليها .

يصدم صاحب السيادة بأفكار البطلة ، ورغم ذلك يصر على البطلة بأن تعود لزوجها وتكشف لنا الكاتبة من خلال هذه الرواية قسوة التعاليم في الكنيسة ، وتدينها بشدة " ثم من صاحب السيادة ؟ أليس رجلا من رجال المجتمع البطرياركي الذي يصوغ القوانين يشرعها وفقا لمصالحه ومصالح أبناء جنسه ؟ فيرى في عشق المرأة لرجل غير زوجها الذي هجرها جريمة كبيرة ، بينما يرى علاقات الزوج المتعددة مع النساء حقا له يمارسه في أي وقت يشاء لأنه بكل بساطة رجل "[1].

أراد صاحب السيادة أن يتسلط على البطلة ، وذلك من خلال إقناعها بالعودة إلى زوجها الذي لم تعد تحبه والعلاقة القائمة على عدم الحب هي في جوهرها ظلم ، ليس للمرأة فحسب ، وإنما للإنسانية جمعاء والديانات السماوية تقدس العلاقة الزوجية القائمة على المودة والرحمة ، ومن هنا رفضت بطلة الرواية هذا الزواج ،لأنها ترى " أن المعاشرة المفرغة من الحب هي الظلم بحد ذاته[2]".

كما تفرد الكاتبة نفسها في رواية امرأة من طابقين " فصلا كاملا بعنوان زواج التسلط فبعد أن مارست سلطة الكنيسة والأسرة سلطتها على "نازك" بطلة الرواية ، وفرضت عليها الزواج من شاب مسيحي مثلها وأجبرتها على ترك المسلم الذي أحبته ، تسأل نفسها " بأي حق يلمسك هذا الغريب الذي لا تشعرين نحوه بأية عاطفة ؟ ! أليس ما تمارسينه ظلما ؟ ما هو الظلم سوى ممارسة الحب دون حب ؟ فكيف وأنت متيمة بآخر ؟[3]"، وبذلك تنتقد الكاتبة الزواج القائم على التفرقة الدينية بين الإنسان وأخيه الإنسان.

أدركت نازك معنى الظلم الحقيقي الذي يمارسه الإنسان ، ورأت أن الحب وحده هو الذي يجب أن يحاط بجدار القدسية ، لأنه يمثل معجزة في حياة الإنسان ، ومن خلاله يحقق الرجل والمرأة الانسجام بينهما مما يضفي على الزواج سعادة حقيقية.

---

[1] – المصدر السابق ، ص 60.

[2] – المصدر نفسه ، ص75.

[3] – هيفاء بيطار ، امرأة من طابقين ، ص95.

كانت نازك تقدم لزوجها " جسدا ميتا، جسدا مستباحا،... في جيبه ورقه الزواج أو النكاح الشرعي التي صدّق عليها صاحب السيادة ، وسجلت في المحكمة ، آمنت بعمق أنها أفسدت روحها كليا بزواجها من رجل لا تحبه "[1].

وبذلك وعت نازك جذور مأساتها ، ومقدار معاناتها لأنها لم تمتلك القدرة على مواجهة الجماعة التي تنتسب إليها ومجابهتها وأحست أن جسدها يستباح ويمتهن من قبل رجل باركته الكنيسة والأسرة لذلك يجب عليها إرضاء زوجها بغض النظر عن إحساسها ومشاعرها ، وفي هذا اغتصاب للأنوثة وظلم لها.

لقد اكتفت الرواية النسائية بمحاولة التعليق أو التنديد بالواقع الاجتماعي ، أي اكتفت بأن تكون في إطار رد الفعل ، أي سرد الواقع فقط، ولا يكفي هذا الصراخ والتنديد والتكسير فهذا كله يؤدي إلى الدوران في حلقة مغلقة إذا لم ينطلق من وضعية ملموسة من الواقع النسائي والاجتماعي والكاتبة إذ الم تقتنع هي نفسها باحتكاكها بالواقع لا بسرده فقط ستصبح حاملة وقائلة شعارات[2].

إن المجتمع مازال مجتمعا انفصاليا ، " يفصل بين الحب والمرء ويرى أن شكل الزواج كإطار اجتماعي هو الأساس .. والحب كإحساس إنساني هو الهامش، رغم أن الحب هو المبرر الوحيد لرفع المرء إلى مرتبته الإنسانية " [3]، ولذا تسقط المرأة في هوة الضياع لأنها لا تستطيع أن تعيش حياة مزدوجة ، إذ ستكون غلطتها فادحة ، عند كل منهن ،ويكون الثمن الضياع والنبذ الاجتماعي والوجودي معا .

في رواية "زجاج الوقت "[4] لهدية حسين يتحول الحب إلى جريمة يعاقب عليها القانون " فحسيبة " بطلة الرواية يدخل الحب عالمها ، فتعشق "يونس " الشاب العراقي ، وقبل أن تعرفه أو تجيبه إلى طلب الزواج كان الأخ . الذي يمثل الذكورة في الشرق العربي . بالمرصاد ، وقد اتخذ قراره وهو الهجوم على يونس وضربه والوشاية به لعشيرته لأنه نظر إلى أخته ، مطالبا بحقه الشرفي الذي تكفله له تقاليد العشيرة ولم يكتف بذلك ، بل قام بمعاقبة أخته " حسيبة" على ما لم ترتكب " مبتدئا عقوبته لها بغواية السوط ثم الاعتقال والحبس في حجرة الجرذان

---

[1] – المصدر السابق، ص 96–97.

[2] – ينظر سوسن ناجي ، المرأة في المرآة ، ص 39.

[3] – المرجع نفسه ، ص 65

[4] – هدية حسين ، زجاج الوقت ، دار نارة للنشر ، عمان ، ط1 ، 2006.

ولم يكتف بذلك ، فتجنبا لتكرار التجربة قام بتزوجها من رجل متزوج ، والذي لم يكد ينل منها وطره حتى قام بتطليقها "[1] ، وهي مع ذلك لا تنفي أن هذا الرجل الغليظ كان أكثر رحمة من أخيها الشقيق ، فهو على الأقل لم يحل بينها وبين التعليم الجامعي " فالطلاق أو الترمل قد يكون للمرأة – الزوجة – بمثابة الخلاص من مأزق حرج تعانيه كزوجة" [2].

إن المحيط الاجتماعي الذي تنشأ فيه المرأة والتربية التي تتلقاها تفرض عليها العفة والطهارة، وألا يصدر منها أي تصرف يخدش الحياء ، وبعد الزواج يطلب إليها أن تمتلك خبرة الزواج وتكون خادمة لزوجها.

لقد كشفت الكاتبات عن ازدواجية القيم في المجتمع وقمن بإدانتها ، لأن جوهر الشرف لا يكمن في ازدواجية القيم وظلم المرأة، ورأين في تفريغ الزواج من مقوماته الإنسانية زواجا غير شرعي ، فالمرأة .كما صورتها الرواية النسائية محل الدراسة. تدخل مؤسسة الزواج مرغمة ولاحق لها في اختيار شريك حياتها لأن هذا يتنافى وعادات المجتمع، وقد ينطبق هذا العرف حتى على الرجل الذي لا يمنح حق اختيار الزوجة والنتيجة البرود العاطفي بين الأزواج ، إذ لا تتعدى علاقتهما حدود التزاوج ، لضمان حفظ النسل ، وتلك هواجس الأنثى التي جعلتها تعيش المعاناة بكل أبعادها النفسية والحسية ، وهو ما عبرت عنه "حياة" أثناء حديثها عن زوجها في "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي " أنا لا أرتبط به .. أنا أهرب إليه فقط من ذاكرة لم تعد تصلح للسكن بعدما أثثتها بالأحلام المستحيلة والخيبات المتتالية "[3].

وكانت الخيبات المتتالية أيضا بالنسبة لآمنة في نص " آمنة "[4] لزكية عبد القادر التي أحبت "طلحة" وبعد الزواج يتبخر الحب وتضيع الأحلام وسط العائلة التي ما تزال تعيش رواسب الماضي بخرافاته وعاداته البالية التي تمثلها حماة آمنة ، التي تتدخل في كل صغيرة وكبيرة وتعمل ما في وسعها للتفريق بين الزوجين وتزداد العلاقة فتورا ورتابة حينما تعجز المرأة عن الإنجاب ، فالعقم يشكل أحد أهم الهواجس التي تقض مضجع الأنثى نتيجة ما تلاقيه من ضغوط ،" فالأمومة قبل كل شيء هي تجريد الجسد ، عبرها تلتقي المرأة بجسدها الخاص في عملية خلق لإعادة صنع واكتشاف هويتها ،إن الأمومة كطقوس عبور كما وصفها

[1] – المصدر السابق، ص 60.

[2] – سوسن ناجي ، المرأة في المرآة ، ص 119.

[3] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 276.

[4] – زكية عبد القادر ، آمنة ، منشورات قلم ، تونس ، 1983.

الأنثروبولوجيون ، تمنح المرأة مكانة ووضعا وهوية جديدة تثمن صنفها ، وتجعلها تستحق لقبها العام كامرأة "[1].

في نص "آمنة " يتجلى لنا النموذج التقليدي للمرأة من خلال أم طلحة زوج آمنة وما تعكسه ذهنيتها وممارستها من نزوع إلى الإيمان بالخرافة والشعوذة ، بالامتناع عن غسل الملابس يوم الجمعة خوفا من " جلب الشيطان إلى البيت"[2]ودس الحروز تحت فراش الزوجة آمنة وفي دواليب ثيابها اعتقادا منها بإمكان تقلب زوجها عليها وهدم عش الزوجية.

وقد كشفت لنا " فائقة عبد الهادي" في نص " ليلة الغياب" لمسعودة أبو بكر ، عن إحساس المرأة العقيمة في قولها " قلت وأنا أروض القلب على مذاق الوحدة القادمة :من لك يا فائقة ؟ ... انهار كل شيء ... خانك رَحِمُك ، وخذلتك أمومتك أخذا وعطاء ... والزوج يبحث عن أنثى ولود ... أرض خصبة توازي فحولته ..."[3].

ولكن حتى الزوجة الولود لا تنجو بدورها من توجيه أصابع الاتهام نحوها ، فهي الأخرى تعيش المعاناة ذاتها إن كان رحمها ينجب إناثا ، وتظل تنجب حتى يأتي الولد الذكر ، وإن لم يحصل فمصيرها لا يختلف عن العقيم ، وهو الطلاق الذي يمثل أحد المشاكل التي تعيشها المرأة العربية في مجتمع لا يرحم ، وينظر بكثير من الريبة إلى المرأة المطلقة التي تقترن صورتها في المجتمع العربي بالخطيئة والرذيلة ، فهو لا يبحث في التفاصيل ، إنما يتعامل تعاملا آليات مع الصورة النمطية للمطلقة ، والتي تختصر ملامحها في الجانية ، هكذا تصبح المطلقة محل أطماع النفوس الجائعة من الرجال ، وهو ما كشفت عنه رواية " رجل لرواية واحدة " لفوزية شلابي والذي أسلفنا ذكره سابقا ، وكذلك البطلة "زهرة " في "عام الفيل " ليلى أبو زيد التي تستشعر نفسها كبضاعة وقت وصول ورقة الطلاق "ستصلك ورقتك ، وما يخوله لك القانون ، ورقتي ؟ ما أهون المرأة أن ترد كالسلعة بورقة ما أهونها ! لم تدم اللحظة إلا ثوان ولكنها هدّت بُنياني ، إذ قضت على ما اطمأنت النفس إليه "[4].

إن التخطيط الاجتماعي في المجتمع يختزل المرأة إلى جسد أو سلعة ، وينطبع هذا التخطيط على ذاتية المرأة فتدرك وضعيتها في مجتمعها والتي تتكون على أساسها نظرتها إلى ذاتها

[1]- Bourquiarahma, femmes et fecondite, afrique orient, casablanca 1996, p 18

[2] – زكية عبد القادر ، آمنة ، ص 167.

[3] – مسعودة أبو بكر ، ليلة الغياب ، دار سحر للنشر ، تونس 1997 ، ص 26.

[4] – ليلى أبو زيد ، عام الفيل ، المتحدة للطباعة والنشر ، الجيزة ، مصر ط4 (د.ت) ، ص12.

وإلى الآخرين فتدرك أنها بدون رجل لا تساوي شيئا ، ولذا فهي دائمة اللهاث وراء إرضاء المجتمع، المنطبع تخطيطه في صميم كيانها ، لذا فالطلاق يشكل لها فقدا لنقطة توازنها في هذا المجتمع ، حيث تصبح لا تساوي شيئا [1].

3. السياسة / الوطن صدمة الاستقلال ... وضياع الحلم :

إن هواجس الكتابة عند الروائية العربية لا تنحصر في عوالمها الأنثوية وقضايا المرأة الخاصة فحسب بل تتعداها إلى قضايا السياسة والوطن وهي من القضايا الهامة أيضا التي شكلت متنها الحكائي وهذا على عكس الرأي الشائع في النقد الأدبي بأن الروايات النسائية تركز فقط على الحب والأسرة والأطفال ، وإن كانت هذه المواضيع مشروعة وبخاصة إذا عرفنا أن أقوى ارتباط لدى النساء هو الأسرة والأطفال وبالتالي تكون الكتابة النسائية في هذه المواضيع صادرة عن خبرة وتجربة ومعرفة مسبقة ، ومع ذلك فهذا لا يعني مطلقا أن النساء غير مباليات بما يحدث في الميدان السياسي ، ويرجع سبب اهتمام المرأة بالسياسة كون وضعها الاجتماعي لا ينفصل عن الوضع السياسي العام ، باعتبار أن السياسة هي التي تفرز نوع وأشكال الأنظمة الأخرى : الاجتماعي ، الثقافي والاقتصادي والمتحكمة فيها آليا رغم أن السياسة في حقيقة الأمر " ليست هي السلطة ، ولكنها تخفي مع ذلك الوجه الظاهر لها "[2].

والشيء الملاحظ عند قراءة بعض الروايات العربية النسائية التي تطرقت لموضوع السياسة هو صحوة الوعي لدى النساء ، فالنساء يحللن وينتقدن الواقع الاجتماعي والسياسي ويستحضرن رؤيا جديدة تضع الأسس من أجل اعتاق كل من الرجال والنساء ، ومن أجل البقاء السياسي والازدهار للأمة العربية بكاملها.

تقدم رواية " الباب المفتوح" للطيفة الزيات كفاح جيل من النساء والرجال معا ضد العناصر السلبية في التاريخ العربي ، وتكشف عن الصلات الخفية بين مواقف الرجال من النساء ومواقفهم من بلادهم وأمتهم وهذه المواضيع الهامة تعرض في قصة ليلى وحسين عامر فمن

---

[1] – ينظر سوسن ناجي ، المرأة في المرآة ، ص 119.

[2] – عمر أوركان ، مدخل لدراسة النص والسلطة ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، 1997 ، ص 120.

ناحية تمثل ليلى مصر ومستقبلها ، ومن ناحية أخرى هي امرأة حقيقية تعيش وتتفاوض مع واقعها.

تتبين ليلى طريقا للعمل حين تشارك في مظاهرة ضد قوى الاحتلال وتتحدى إرادة الأسرة كي تصبح " صوتا واحد ،كيانها هوكيان الكل " [1]، لكن ومضات التفاؤل هذه تَبهُت حالما تعود إلى البيت حين يضربها أبوها وتشعر بالذهول من أخيها الذي يفترض أنه تقدمي ، لكنه يدعم موقف والده ويلح عليها كي تعترف بخطئها .

يشل ليلى رد فعل أخيها لاشتراكها في المظاهرة ، وتكتشف للمرة الأولى خلافا حاسما بين موقف الرجال النظري من تحرير النساء وبين موقفهم الحقيقي ، وتدرك نتيجة التجربة أن الليبرالية السياسية والنظرية يمكن ألا تعني شيئا بقدر ما تتعلق بالواقع الاجتماعي والحياة الحقيقية ، وهذا التناقض بين القول والفعل ، كما ظهر في تجربة الأخ محمود بأخته ، هو مصدر رئيسي للنكسة والفشل في المجتمع العربي.

وفي رواية "غرناطة" لرضوى عاشور ، تستلهم الكاتبة التاريخ العربي للبحث عن معادلها الموضوعي المعبر عن هاجسها الوطني والسياسي فتجد في فترة السقوط النهائي للأندلس في غرناطة ، ما يعبر عن شكلي السقوط والمقاومة معا ، فهناك الأمراء والأثرياء الذين يوقعون صكوك الهزيمة أمام الأعداء وهناك بالمقابل موسى بن أبي الغسان " الذي رفض الخضوع والتسليم ، وخرج ليقاتل حتى الموت وقبل هؤلاء وأولئك هناك الجماهير صانعة التاريخ ومادة هزيمته وانتصاره .

تنطلق الكاتبة في روايتها "غرناطة" من هاجس معاصر وملح وهو الاتفاقات التي أبرمت وتبرم مع الكيان الصهيوني بدءا من " كامب ديفيد" وذلك كبديل عن المقاومة ، واستمرار أشكال الحرب والصراع الذي تمثله الانتفاضة الفلسطينية والعمليات الاستشهادية في جنوب لبنان ، وداخل الوطن المحتل.

---

[1] – لطيفة الزيات ، الباب المفتوح ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط3 ،1975 ، ص353.

وهذه المقابلة بين الزمن الأندلسي في نهاياته ، وبين اللحظة العربية الراهنة تشكل حالة إنذار الحد الأقصى تطرحه الكاتبة كشاهد من التاريخ لتنبهنا إلى المصير الفادح الذي ينتظر الجميع إذا لم يستمر فعل المقاومة ويتعاظم ، وهذه هي مهمة الجماهير الشعبية التي عليها أن تقاتل لإنقاذ حاضرها ومستقبلها ، أما الفئات المتصالحة مع الأعداء فإنها تؤمّن مستقبلها في بنوك الغرب ، تماما كما فعل الأمراء الذين وقعوا صكوك الاستسلام في الأندلس ليتمكنوا من نقل ثرواتهم معهم.

تقدم لنا الكاتبة مشهدا مشابها لانتفاضة الحجارة في فلسطين " ساعتها تعالت صيحات الأولاد الذين اعتلوا الأسوار والأبراج ، يُعلِمون الناس بأن حَملة من الفرسان تقترب من الأبواب ... ساد التوتر وانهمك كل فيما يراه ضروريا من عمل : البعض يقوي المتاريس والبعض يعد سلاحه ، والبعض ك"نعيم" يصعد الأسوار محملا بالحجارة والشتائم كي يلقيها جميعا على رؤوس أولاد الحرام الذين يريدون اقتحام الحي وانهارت الحجارة والسباب من كل مكان ..." [1] وهذا التشابه ليس عشوائيا بل مقصود تومئ الكاتبة من خلاله إلى ما ينتظرنا ، إذا ما أوقفنا الانتفاضة .

ومن القضايا المرتبطة بالسياسة والتي تطرقت لها بعض الكاتبات العربيات ، موضوع الاستقلال والذي كان بالنسبة للكثيرات أملا لتحقيق الكثير من المكاسب ، لكن وجدت الكاتبة نفسها كغيرها ، لم تجن غير الخسارة والحسرة من وطن يشهد استعمارا جديدا ومن نوع خاص وخاصة في دول المغرب العربي حيث لم يعكس استقلال هذه الدول طموحات مجتمعاته بشتى فئاته ، وربما كان الاستقلال سببا في فقدان مكاسب سابقة سواء على المستوى الشخصي أو على المستوى العام فعلى المستوى الشخصي نجد زهرة بطلة "نص" عام الفيل" لليلى أبو زيد التي ناضلت وقدمت الكثير من أجل استقلال وطنها (المغرب) لتنعم هي والجميع بالاستقرار والحرية ، يضيع حلمها بعدما جاء عام الفيل كما فضّلت تسميته ، وشعرت بخيبة أمل كبيرة وفهمت أن الاستقلال وحده غير كاف لتغيير المفاهيم والأوضاع وتحقيق المكاسب ، إذ تتسلم

[1] – رضوى عاشور ، غرناطة ، دار الهلال ، القاهرة ، 1994 ،ص 54.

زهرة ورقة الطلاق ، فزوجها يرفضها ، لأنها كما تقول:" لا يعجبك أن آكل بيدي ؟ وبماذا كنا نأكل في بوشنتوف ؟ هل هذا هو الاستقلال ولا يعجبك أن أجلس مع الخدم ، باسمهم حاربنا الاستعمار وأنتم الآن تفكرون مثله"[1]، زهرة تمثل موقف الإدانة لمغرب الاستقلال بعد أن وجدت نفسها في وضع أسوا مما كانت عليه قبل الاستقلال ، زمن اشتراكها في حركة المقاومة الوطنية المغربية ، فقد خسرت كل شيء بعد أن تم الاستقلال ، الزوج الذي قدم لها ورقة الطلاق دون سبب مقنع ، وهو رفيق النضال ، والبيت الذي طردت منه بعد ثلاث وعشرين سنة من الإقامة به ، والأهل والمعارف ، والأصدقاء الذين كانت تعرفهم في بلدتها ،لم تجدهم عند عودتها مطلقة ، ومن ثم فلا غرابة إن تفاقم حقدها من خلال إدانتها لإستقلال ناضلت من أجله وكان سببا في شقائها " هذا ما أراده الاستقلال " [2]، ونقمتها على الوطن الذي ناضلت في سبيل تحريره بقولها " ولكن ماذا يفعل لي الوطن الآن"[3] وكراهيتها للمدينة التي ضحت في سبيلها لترفضها بعد أن عادت إليها مشردة .

وهكذا أصبح الاستقلال مصدر شقائها ، وخسارتها ، ولم تتحسن أحوال المرأة بل زادت سوءا لقد وجدت "زهرة" نفسها بعد الاستقلال عاملة تنظيف في مؤسسة فرنسية ، وهنا تصل إلى حقيقة مُرَّة تقول: " تأكدت من حقيقة أساسية وهي أننا لا غنى لنا عن الفرنسيين "[4] ،والحقيقة المُرَّة أن من يعتبرون أنفسهم حماة الوطن هم أنفسهم الذين ينهبونه اليوم ويقتلون أبناءه .

وقد وقفت رواية "بحر الصمت" لياسمينة صالح مطولا عند موضوع الاستقلال، ولماذا خان الاستقلال أولئك الذين استشهدوا وناضلوا من أجله ؟ كان ذلك مصير"عمر" الذي صدمته جزائر الاستقلال "عمر الذي صدّق أن الاستقلال يكفي لإقامة جزائر جديدة وقوية " [5].

[1] – ليلى أبو زيد ، عام الفيل ، ص 07.
[2] – المصدر نفسه، ص 11.
[3] – المصدر نفسه ، ص 12.
[4] – المصدر نفسه ، ص08.
[5] – ياسمينة صالح ، بحر الصمت ،منشورات الاختلاف الجزائر ، ط1 ، 2001 ، ص 105.

فكان مصيره السجن في جزائر الاستقلال وإهانة من طرف رفاق النضال القدامى ، الذين تحولوا بعد الاستقلال إلى " الحرس الجديد " كما أسماهم الصحفي في رواية "وطن من زجاج" للكاتبة نفسها الذي أيقن هو الآخر أن الثورة/الاستقلال ليست كافية لتغيير الأوضاع يقول : " كنت أنكر دائما أن الثورات لن تنجح في التغيير ، فالثورة نتاج الراهن أيضا ومهما بلغت درجة إخلاصهم للقضية خارج الضوء ، سرعان ما يتحولون إلى "الحرس الجديد" حين يضعون أرجلهم على درجات السلم ، وحين يصيرون جاهزين لإدارة كل هذا الفساد القائم فيتحولون من ثوار قدامى إلى "غيلان " جدد ، فالرسكلة السياسية تقوم على أكتاف البسطاء الذين لا تتغير أدوارهم ، يضلون هم الضحية، هم السجناء هم المقموعون في مظاهرات عفوية ، هم المتهمون بالخيانة حين يطالبون بالخبز والحرية ، هم الذين يخاطبهم الحاكم بعبارة " أيها الشعب " كما لو أنه يخاطب سكان أمريكا الجنوبية "[1].

أمام هذا الوضع اتسعت الهوة بين الماضي /الثورة ،والحاضر/ الاستقلال ، وتعمق الإحساس بالإحباط وفقدان معالم المستقبل أمام سلطة سياسية ترتكب أفظع الانتهاكات على أبنائها تحت مسمى حماية حقوق الإنسان ، وقد كانت معظم الكاتبات شاهدات عصر على هذه الخيبات التي سجلها ساسة بلداهن في زمن الاستقلال وإلي اليوم.

وقد تضمنت رواية "طريق النسيان" للكاتبة نتيلة التباينية إشارات سياسية إلى واقع تونس المتأزم في السبعينات ، وما كان يميزه من مظاهر اضطراب وأجواء رعب خيمت على البلاد والعباد ، فخلقت مشاعر حقد ونقمة وغيظ على السلطة الحاكمة " فقد ذهب استعمار وجاء آخر ... وتحول زمن الاستقلال إلى زمن كلاب وعيشة كلاب بسبب أولاد الحرام ... إنه زمن النهش وزمن العض في الجلد واللحم والعظم حتى يكسر العظم ، ويمضغ النخاع فتلتقي السن بالسن "[2].

---

[1] – المصدر السابق، ص 81.

[2] – نتيلة التباينية ، طريق النسيان ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، تونس 1993 ، ص 100 .

ويجد موقف الإدانة هذا للسلطة الحاكمة مشروعيته في خيبة أفق انتظار الكاتبة وجيلها من الاستقلال الذي خذل تطلعاتها بأن داس على الأصيل من القيم التي كانت تؤمن بها وتتبناها وجيلها [1]، وهو ما ولد داخل هذا الجيل المزيد من الإحباط لعجزه عن تحقيق ما يتمناه ، وما يصبو إليه من طموحات وآمال " ماذا نفعل لسياسة مغشوشة ، حطموا فيها كل مقدس " [2]وهذا وَلَّد الكراهية والحقد لهذه السلطة ، وأفقدها مشروعيتها ومصداقيتها لتناقضها بين الفعل والقول مما جعلها تُجسد الاستعمار في وجهه الآخر.

يقول عبد الحميد أحد أبطال الرواية " أنا أكره السياسة ، لأنها طبيخ داخلي ، وبصفة خاصة طبيخ بلدان العالم الثالث ، لها نكهة معينة يعرفها المختصون في هذا الميدان فقط ، هم يطبخون السياسة حسب ميولاتهم وحاجياتهم ، ورغباتهم ، ويختارون لك ولي ، يختارون لنا جميعا ما نأكل ، قد نصاب بالمغص أو بالسيلان ، أو بالحمى تلك مشكلة أخرى ..." [3].

إن الكاتبة تدين أشكال العنف والقهر التي تلجا إليها السلطة لمحاربة معارضيها والتي تتمثل في السجن والنفي والتعذيب ، وأشكال القهر تلك عالجتها الكاتبة البحرينية فوزية رشيد في رواياتها "الحصار" فقد كان هاجسها هو تجربة السجن والاعتقال ، وما يعانيه المعتقلون سياسيا وسط هذا الحصار المحكم ، وراء الجدران فلا يجدون ما يفعلونه لرد الأذى عنهم ولتخفيف معاناتهم وتأكيد حقوقهم وإنسانيتهم سوى الاندفاع في صورة مجابهة انتحارية بإعلان الإضراب الجماعي عن الطعام حتى الموت .

إن الهاجس المركزي في الرواية الخليجية ، هو رصد مرحلة التحول العنيفة والسريعة في عالم الصيد والبراءة قبل مرحلة النفط إلى عالم الثراء وزيف العلاقات الإنسانية في زمن الدولار الأسود[4].

[1] – ينظر بوشوشة بن جمعة ، الرواية النسائية المغاربية ، ص 183.

[2] – نتيلة التباينية ، طريق النسيان ، ص88

[3] – المصدر نفسه ، 103

[4] – ينظر إبراهيم خليل ، في الرواية النسوية العربية ، ص 13.

تبدأ فوزية رشيد روايتها برسم مشهد صباحي لزيارة السجن ، حيث يقيم خالد منذ سنوات وهاهي طبيبته أمل تتوجه إلى السجن لنقل بعض الأكل له ولزملائه ،"وفي الوقت القصير المتاح للزيارة تدور كلمات متقطعة أقرب ما تكون إلى الشيفرة ، مما جعل الضابط يطلب منهم الحديث بصوت مسموع وواضح "[1] وعبر حوارات مجتزأة ، نطل على قسوة الأوضاع الداخلية التي يعانيها خالد وزملاؤه داخل السجن " فالكتب التي طلبها ووافقت عليها إدارة السجن والتي أرسلتها أمل له لم تصل وكذلك الرسائل..." [2].

في داخل السجن أعلن المعتقلون السياسيون إضرابا مفتوحا عن الطعام حتى الموت وإدارة السجن بدورها ترفض الاستجابة لمطالبهم ، أو البحث في تحسين أوضاعهم رغم أن الموت المؤكد بدأ يهدد بعضهم " وها هو الإضراب دخل يومه الخامس والعشرين ، وقد تحول السجناء إلى هياكل عظمية بوجوه مصفرة وعيون غائرة ، ووصلوا الحد الذي باتوا فيه عاجزين عن الكلام ، ولكن فظاعة الألم توحدهم ، كما لم يوحدهم شيء " [3]، لابد من الاستمرار والحفاظ على وحدة الصف حتى النهاية لنيل مطلب الحرية ، فلا بديل عن الصبر ، فالمجابهة مازالت مستمرة .

في رواية "حكاية زهرة" لحنان الشيخ ، تعالج الكاتبة موضوع كفاح وتضحية المرأة في سبيل الوطن حيث تدور أحداث الرواية بين لبنان وإفريقيا ، ففي بيروت تتعرض المنطقة التي تسكنها "زهرة" مع أسرتها للقصف ، فتفضل العائلة العودة إلى الجنوب ، حيث كانوا يعيشون وغادروها بسبب القصف الإسرائيلي اعتادت زهرة التردد على بيت عمتها المهجور، حيث تتوفر المياه في خزانات البناية القريبة من خطوط التماس والقتال .

ومن سطح هذا البيت ، تشهد زهرة شابا على سطح بناية مقابلة في بيروت الشرقية يقوم بعمليات قنص فتقرر أن تفعل شيئا لكي تجعل هذا القناص يقوم بشيء آخر غير قنص

---

[1] – فوزية رشيد ، الحصار ، دار الفارابي ، بيروت ، 1983 ، ص16.

[2] – المصدر نفسه، ص 34.

[3] – المصدر نفسه ، ص 103

العباد"[1] فتخرج إلى السطح وتحاول إغواء الشاب، واستدراجه للحديث ، وتتفق زهرة مع القناص على أن تزوره ولكن على أن تحمل كيسا أصفر حتى تتجنب رصاص القناصة هكذا تقدم زهرة جسدها للقناص لتحمي العديد من المواطنين الذين كانوا يتساقطون بفعل رصاص هذا القناص.

لقد حطت الحرب كل الكوابح والضوابط التي عاشتها زهرة طوال عمرها ، كما انزاحت عن صدرها الرقابة متمثلة في والدها بشاربه الهتليري ،كما وصفته، والذي حال بينها وبين أن تعيش حياتها بصورة صحية .

وهكذا بدأت علاقتها بالقناص ، وأخذت حالتها النفسية بالتدهور بصورة متلاحقة لقد تحولت زهرة إلى معادل موضوعي للجنوب المجروح والمشوه ، بل لبنان كله الذي دمرته الحرب ودخل الناس فيه بدوامة من العنف غير المبرر أو المفهوم.

وتواصل الكاتبات تصويرهن لصدمة الاستقلال ، ففي رواية "زهرة الصبار" لعلياء التابعي ترسم لنا الكاتبة مشهدا للقمع السلطوي في تونس "يوم 26 جانفي من عام 1978 صعب علي تصور منظر الدم وهو يلطخ جذور أشجار تطلي في العادة بالجير الأبيض ... يصبغ شوارعا اعتادت الثرثرة والانتظار "[2] كان المشهد مرعبا، والوطن يجهل عدد قتلاه الذين تفنن النظام الحاكم في رسم نهاياتهم المأساوية ، فالقتل الذي تمارسه السلطة السياسية على شعوبها هو وصمة عار ، وصمت بها الأنظمة العربية دون استثناء ، فهذه الجزائر مورس فيها القتل والقمع في فترة السبعينات ضد من قاموا بثورة التحرير يوما ما ، لأنهم ثاروا على الحكم واعترضوا على سياسته، وفي فترة التسعينات تشهد مجازر جماعية تشبه حرب الإبادة التي مارسها الاستعمار الفرنسي ، وأصبح السؤال : لماذا يقتلون؟ تجيب ياسمين صالح على لسان بطلها الصحفي "لم يكن القتل هنا يحتاج إلى سبب حقيقي كان برنامجا سياسيا كأي برنامج تنموي يسعى إلى جس نبض الناس قبل تنفيذه ، بيد أن برنامج القتل لم يكن يهدف بدوره إلى

---

[1] – حنان الشيخ ، حكاية زهرة ، ص 114.

[2] – علياء التابعي ، زهرة الصبار ، ص 133..

جس نبض الشارع ، فقد كان مشروعا قائما بذاته ،له موظفوه وله مدراؤه ومنفذوه أيضا "[1].
وأمام صور القتل والتنكيل هذه وأمام أصوات صراخ الأطفال وعويل النساء في جزائر الاستقلال لم يعد يستشعر الجزائريون بدواخلهم شيئا اسمه الوطن " أتأمل شكل الفجيعة في بيوتهم التي لن تعود آمنة ولا سارة ولا حالمة ، تلك البيوت الجزائرية التي تَصنع منها الضحية شيئا استثنائيا وسؤالا يظل هو نفسه : كيف يمكن حب وطن يتربع على عرش الجريمة اليومية .. على أبجديات لاكاموا بكل طقوسها " [2]، إنه الوطن الذي يستغفل أبناؤه بشعارات واهية ، إنها سياسة النظام المتعفنة التي ترقص على جثث قتلاها ، وتلك لعبة النظام التي أصبحت تقليدا ، وهو ما عبرت عنه أحلام مستغانمي في ذاكرة الجسد : " بدأت أعي لعبة السياسة وشراهة الحكم وأصبحت أحذر الأنظمة التي تكثر من المهرجانات والمؤتمرات ، إنها دائما تخفي شيئا"[3].

وهذا الهاجس الوطني هو الذي يشكل المدار الذي تشكل في ضوئه الكاتبة أحلام مستغانمي عالم روايتها وهي تلامس الواقع السياسي لجزائر الاستقلال .

في البداية تطرقت الكاتبة إلى رصد مظاهر التأزم السياسي في فترة السبعينات ، وما نجم عنه من أوضاع متردية ، شهدت مزيدا من التصعيد في الثمانينات ، مما ضاعف من مخاطر انفجار الوضع ودخول البلاد في دوامة العنف السياسي ، " الآن نحن نقف جميعا على بركان الوطن الذي ينفجر ولم يعد في وسعنا إلا أن نتوحد مع الجمر المتطاير من فوهته ، اليوم لا شيء يستحق تلك الأناقة واللياقة ، الوطن نفسه أصبح لا يخجل أن يبدو أمامنا في وضع غير لائق.."[4]

في رأي الكاتبة لا شيء تغير بين جزائر اليوم المستقلة ، وجزائر الأمس المستعمرة بل ازدادت الأوضاع سوءا ، حيث تقول : " فقد كان الوطن في صيف 1960 يموت ويولد كل يوم

---

[1] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج ، منشورات الاختلاف ،2005 ، ص80.
[2] – المصدر نفسه ، ص16.
[3] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 45.
[4] – المصدر نفسه ، ص28.

وتتقاطع مع موته وميلاده أكثر من قصة ، بعضها مؤلم وبعضها مدهش " [1]، ثم أصبح زمن الاستقلال " سجنا لا عنوانا معروفا لزنزانته ، لا اسما رسميا لسجنه ولا تهمة واضحة لمساجينه..."[2]، إن ممارسات السلطة برأي الكاتبة ما هي إلاّ امتداد لممارسات الاستعمار الفرنسي ، بل هي أشد عنفا وقهرا ، فخالد بطل حرب التحرير في الجزائر والذي ناضل في صفوف المجاهدين يعتقل في جزائر الاستقلال للاشتباه في أمره ، وهكذا كرّمت سلطة الاستقلال المخلصين والثوار من أبنائها بممارسة أشكال القهر والاستلاب والترهيب فسجن "الكديا" بقسنطينة والذي كان يعذب فيه المجاهدون ، لا يزال قائما ليؤدي ممارسات الاستعمار ذاتها حيث يقاد إليه خالد معصوب العينين ليُحقق معه ، مما ولد في نفسه شعورا بالمرارة والسخط وخيبة الأمل يقول : " ... هل توقعت يوم كنت شابا بحماسه وعنفوانه وتطرف أحلامه ، أنه سيأتي بعد ربع قرن يوم عجيب كهذا يجردني فيه جزائري مثلي من ثيابي... حتى من ساعتي ، وأشيائي ، ليزج بي في زنزانة فردية هذه المرة " [3].

كما تتطرق الكاتبة في روايتها للعديد من فترات الحكم التي تلت الاستقلال ولا تتردد في تعرية مظاهر الفساد في فترة حكم الرئيس الراحل هواري بومدين ، وبعض رجال السياسة الوصوليين كما تصفهم الروائية والذين استفادوا من الاستقلال رغم ما يحوم ماضيهم من شبهات ، وبالتالي فإن سلطة الاستقلال لم تكن عادلة في توزيع امتيازاته ، حيث لم تنصف المستحقين من المجاهدين المخلصين ، حيث يمثل خالد نموذجا لهم في حين أنعمت بالامتيازات المتنوعة على فئات أخرى استغلت دماء الشهداء الأموات واغتصبت حقوق المجاهدين الأحياء بتواطئ مع السلطة وتشجيعا منها [4].

إن تركيز الكاتبة على القضية الجزائرية ، لم يحل دون اهتمامها بقضايا عربية أخرى كالقضية الفلسطينية واجتياح إسرائيل للبنان في صيف (1982) ، تقول الرواية " كان لبداية

[1] – المصدر السابق، ص 83.

[2] – المصدر نفسه، ص 283 .

[3] – المصدر نفسه، ص 284.

[4] – ينظر بوشوشة بن جمعة ، الرواية النسائية المغاربية ، ص 198 ، 202.

صيف 82 طعم المرارة الغامضة ومذاق اليأس القاتل ، عندما يجمع بين الخيبات الذاتية والخيبات القومية مرة واحدة .. فقد جاء اجتياح إسرائيل المفاجئ للبنان في ذلك الصيف وإقامتها في عاصمة عربية لعدة أسابيع ... على مرأى أكثر من حاكم ... وأكثر من مليون عربي ..."[1].

إن الروائيات العربيات ، وهن يتناولن القضايا السياسية لبلدانهن أو للوطن العربي في بعده القومي ماضيا وحاضرا ، لم تكن نصوصهن تسجيلا تاريخيا أو اجتماعيا ، فنصوصهن تطرح أسئلة صعبة تخرق بها ما يبدو عاديا ومألوفا ، تقوم على خلخلة المفاهيم الاجتماعية والسياسية التي أضحت بمثابة المقدس /المحرم (الطابو) في مجتمعات يخشى سياسيوها إعادة بناء المفاهيم ، لأن في ذلك تهديد لسلطاتهم " فخطاب السلطة شامل ونهائي ولا يحتاج إلى تعليق " [2].

وفي رواية " الغد والغضب " للكاتبة خناثة بنونة ، يمثل الهاجس القومي شاغلا أساسيا للروائية فقضية فلسطين وهزيمة حزيران (1967) قضايا قومية لامست من خلالها الكاتبة الواقع العربي وبحثت عن أسباب الهزيمة والخسارة التي عمقت مأساة الأمة العربية وخاصة في فلسطين المغتصبة من الصهاينة وتُحَمِّل العرب مسؤولية هذا الزلزال الذي ضرب هذه الأمة ، نتيجة اللامبالاة ، تقول : " فكيف يملك بعضنا أن يتنعم إلى هذا الحد، كأن زلزالا لم يقع ... جريمتنا جميعا ، جريمة كل من هب ودب عبر مسافات جغرافية كبيرة .... نحن قوم ماتت الحياة في عروقنا منذ قرون ، منذ أن سقطت امبراطوريتنا فخفت دماؤنا ونضبت فيها عناصر البقاء ، فعجزت نهائيا أن تلد أية بطولة"[3].

وبذلك تدين الكاتبة الأنظمة الحاكمة وشعوبها على حد سواء ، هذه الأنظمة التي انشغلت عن قضايا أمتها بالملك والسلطة ، والشعوب التي استكانت لتلك الأنظمة وانشغالها بحياتها اليومية وإهمالها هموم الأمة " فنحن نتشاغل باللقمة أو بالسلب والغش ، يفعل بنا مالا نشاء و

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 285.

[2] – عمر أوركان ، مدخل لدراسة النص والسلطة ، ص 17.

[3] – خناثة بنونة ، الغد والغضب ، ص 24.

يرمى بنا في معارك غير جاهزة لنعود بالهزائم ، ومع ذلك هل تكلم أيٌّ شعب ؟ إن أي شعب لم يُجهز على قضبان قفصه ، فهو لا زال سجين نفسه ، لا يستطيع أن يحقق أية حرية فموته قريب منه .."[1]

مما تقدم يتبين لنا أن الكاتبات العربيات لم يكن أسيرات لذواتهن أو تجاربهن الشخصية والاجتماعية أو النسائية في مختلف أبعادها ، بل تجاوزن ذلك ليلامسن الواقع السياسي ، وقد اخترن في كتابتهن طرائق تتراوح بين التلميح والتصريح في تعريته وإدانة حكامه ، ولم يكتفين بنقل هذا الواقع فقط بل حاولن تقديم حلول وبدائل ممكنة لتجاوز الأزمة وإن كانت أغلب هذه البدائل نظرية تفتقد إلى التطبيق ، فهي مجرد مواقف المثقف في صراعه غير المتكافئ مع السلطة ، فتبقى السياسة تمارس تأثيرها المباشر وغير المباشر في رسم ملامح وجوده وتحديد مساره [2].

وهكذا يكون الآخر / الغرب الملاذ الآمن ، حيث يعجز الوطن عن ربط علاقاته مع أبنائه لتبحث الذات عما افتقدته في الوطن الأم .

---

1 – المصدر السابق ، ص 45.

2 – ينظر بوشوشة بن جمعة ، الرواية النسائية المغاربية ، ص 215.

4- حركية الفضاء الروائي في السرد النسائي العربي:

لعب الفضاء الروائي دورا واضحا ومهما لدى معظم الكاتبات، وشغل حيزا بارزا في أعمالهن واتخذ معاني ودلالات متنوعة، ارتبطت بحياة الإنسان عموما، والمرأة خصوصا.

ويعد الفضاء الروائي من أهم مكونات الرواية ،يقول ميشيل بوتور: "إن قراءة الرواية رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ ، فمن اللحظة الأولى التي يفتح فيها القارئ الكتاب ينتقل إلى عالم خيالي من صنع كلمات الروائي ، ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ"[1]، فتشخيص المكان في الرواية هو الذي يجعل من أحد أحداثها بالنسبة للقارئ "شيئا محتمل الوقوع بحيث يوهم بواقعيتها، إنه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور، والخشبة في المسرح"[2]، فالمكان هو مسرح الأحداث الذي تتحرك على خشبته الشخصيات، وهو "حامل لمعنى ولحقيقة أبعد من حقيقته الملموسة"[3].

إن دراسة الفضاء لا يمكن أن تتم في استقلال عن باقي عناصر السرد فهو يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث الروائية السردية"[4] وبالتالي يمكن القول "إن المكان هو القاعدة المادية الأولى التي ينهض عليها السرد وعلاماته اللغوية منوطة بخلق بناء فضاء خيالي "حميمي" له مقوماته الخاصة، وأبعاده المميزة ، التي تعبر عن الهوية والكينونة والوجود"[5].

إن مصطلح الفضاء الروائي هو الأكثر شيوعا واستخداما لدى الدارسين لكون مفهومه أوسع وأشمل من المكان وهو" مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية، وعلى الرغم من إمكان

[1] – سيزا قاسم، بناء الرواية،ص74.

[2] – حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط1، 1991،ص65.

[3] – سيزا قاسم، بناء الرواية،ص103 ـ 104.

[4] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ، 26.

[5] – أحمد طالب، السرد القصصي وجماليات المكان، اتحاد الكتاب العرب، الموقف الأدبي، العدد 403، 2004، ص11.

غياب مقاطع خاصة تسهب في وصف الفضاء ، فإنه يتأسس من خلال كل إشارة مقتضبة للمكان"[1].

و يطلق عليه في الدراسات الأدبية المعاصرة تنوع رسم الحيز العام أو المحوري وضبط معالمه في الابداعات الروائية، والاهتمام بتحديد الأحياز الجزئية التي تظهر مع أحداث الشخصية وانتقالاتها من حيز إلى آخر، لتمسي هذه الفضاءات فضاءات ذات دلالات معرفية يتعمد الروائيون التعامل معها بشكل خاص وحذر كبير ، فيصبح الروائي غير عالم بوصف معالم مكانه ، كما أنه يجهل مكبوتات شخصياته ونواياها، وهذا يوصلنا إلى سحر المكان أو عبقرية المكان وشعريته كما يطلق عليها في التعامل المحدث مع الفضاء الروائي،" فيمتد الكاتب من حيزه إلى أقصى الآفاق الممكنة ، يتحرك إن شاء ويتوقف إن شاء ، مُحُولاً الحيز المكاني من مجرد التمثل الذهني لدى القراءة أو أثنائها ، إلى الاستحضار القائم على التصوير الحسي الملتقط بالبصر فذلك أرقى ما يمكن أن يبلغه الحيز من ممكن"[2].

هذه التغييرات في توظيف المكان وتوظيفه في العمل السردي، وهذا التشتت المفتعل والذي يعيد إنتاج الفضاء الروائي بدلالات عبقرية المكان وشعريته ، هي من ضمن تحولات النص الروائي المرتبطة بتحولات الواقع الحضاري الذي ألزم تغير علاقة الإنسان بالمكان الذي تغير موقعه، وهذا التحول الحضاري يشمل الواقع بأبعاده المختلفة الاجتماعي والسياسي والاقتصادي وحتى الديموغرافي.

يصبح المكان الروائي المتخيل جزءا من العالم المادي الروائي ويضحى محملا بتصورات وايحاءات رمزية، وهذه الايحاءات المرتبطة بالتصورات المكانية ليست محايدة وإنما هي نتيجة تجارب ذاتية، ومواقف سيكولوجية تخرج هذه الفضاءات الروائية من دائرة مواقعها الخاصة وموضوعيتها المفتعلة ، لتندمج في اطار الطرح السردي الروائي الذي يمكننا من استحضار منجزات ودلالات وايحاءات المكان ودلالاته في تشكيل النص الأدبي الروائي التي تدخل

---

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،ص65.

[2] – ينظر، عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ،بحث في تقنيات السرد،ص153-157.

لتوضع وتأييد جملة من البنى الاجتماعية فضلا عن تخيل سلسلة العلاقات القائمة مع مختلف الثقافات الأخرى[1]، وهنا يحمل الفضاء الروائي بعدا محوريا كرمز لافتخار الإنسان بذاتيته العربية وهويته الوطنية، فوعيه بماضيه المجيد، هو الذي يمنح هذا الافتخار بعدا زمنيا يدعم إحساسه بالتفاخر والاعتزاز.

إن خصوصية العلاقة الإشكالية بين الإنسان والمكان هو الذي سيمكننا من "مناقشة حضور المكان الروائي روائيا في الرواية النسوية من مجالي الخاص والعام، ومن ناحية ارتباط بعض الأمكنة الروائية بالحريم كمفهوم مكاني يضع حدودا تقسم الفضاء إلى قسمين فضاء داخلي أنثوي مستتر ومحرم على كل الرجال ماعدا سيد البيت، وفضاء خارجي مفتوح على كل الرجال ماعدا النساء"[2].

لقد اعتبرت بعض الأمكنة، أمكنة مؤنثة ينشأ فيها الفصل بين الخاص والعام ،وهذا الفصل يحمل في ثناياه أشكال السلطة الأبوية التي تمنح وترسم آلية تعريف الأفراد لأنفسهم، وهذا نابع من طبيعة المجتمع الأبوي العربي الذي يجري فيه تقسيم الأدوار بين الجنسين [3].

لقد ظهرت في الرواية النسوية العربية بعض الأمكنة من المجال الخاص بالمرأة ، كما تم تناول الأمكنة من المجال العام برؤية نسوية، يوافق تقسيم الأدوار الاجتماعية في المجتمعات العربية والتي تغدو فضاءاتها أنساقا رمزية للموقف من الإنسان، ولموقف الإنسان من واقعه هذا الذي يرعى ويعيد إنتاج مثل هذه التقسيمات، والتي تقوم على الفصل وترسيم الحدود، حيث أن الرجال والنساء في تعاملهم وتفاعلهم الاجتماعي يفاوضون باستمرار تلك الحدود التي ظهرت في شكل رموز تبرز وتحدد العلاقة بين الخاص والعام.

[1] – ينظر: ريتشارد فان ليوفن، المدينة النمطية، المكان مجازا في ألف ليلة وليلة، ت: فاضل جتسكو ،مجلة الأداب،ع09 السنة 45، 1997،ص83.

[2] – ينظر فاطمة المرنيسي، هل أنتم محصنون ضد الحريم ،ت: نهلة بيضون ،المركز الثقافي العربي،بيروت،ط1 2000،ص10.

[3] – ينظر : شيرين أبو النجا، نسائي أم نسوي،ص91،وينظر دودن رفيقة، التقنيات السردية في الرواية النسائية، ص395

وستسعى هذه الدراسة في تناولها لعنصر المكان إلى ابراز تطبيقات مجموع المقولات عن الخاص العام، حيث من المهم أن تربط مثل هذه المقولات بالتمثيل النصي لها، وهذا ما سنكتشفه في الجانب التطبيقي في الروايات قيد الدراسة.

1- فضاء البيوت:

البيت هو المكان الخاص المغلق ، وهو مكان إقامة الفرد أو الجماعة إذ " لا شيء في البيت يمكنه أن يكون ذا دلالة من دون ربطه بالإنسان الذي يعيش فيه"[1]، وبذلك يفيد وصف المكان وصف المقيم فيه الذي يمارس بين أرجائه جانبا من تجربة الوجود ، حيث يعبر عنه ويمارس تأثيره فيه ، ويسهم في تشكيل رؤيته له وللعالم[2]، كما يشكل البيت نموذجا ملائما لدراسة قيم الألفة ومظاهر الحياة الداخلية التي تعيشها الشخصيات ، وكذلك مظاهر التنافر التي قد تطبع علاقة الفرد به ، وتسم رؤيته له باعتباره فضاء تجربة وذكرى ، لا يخلو من توتر ومعاناة يؤثران سلبا في تشكيل رؤية الإنسان له[3].

وقد جرى العرف على اعتبار المنزل "المجال الخاص" بوصفه مكان المرأة ، وكل ما عداه فهو ملك للرجل وهذا يعني " أن المجال الخاص هو عالم الخصوصية ، عالم الخضوع واللامساواة والانفعالات والحب والتميز في حين أن المجال العام هو عالم الكينونة والاستقلالية والمساواة والعقل والعقلانية والحياد"[4]، ومما يدل على ارتباط المنزل بالمرأة وبمجالها الخاص أن الفتيات لا يسمح لهن باللعب خارج المنزل بعد بلوغ سن معينة فها هي"وسمية" تكبر قبل أوانها في رواية ليلى عثمان "وسمية تخرج من البحر"، وتختفي خلف جدران البيت ويحرم على "عبد الله" صديق لعبها وطفولتها الدخول ، وهو الذي كان يسرح ويمرح معها " أنا رفيق طفولة

1 – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،ص14.

2 – ينظر بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية،ص229.

3 – ينظر : المرجع نفسه،ص230.

4 – شيرين أبو النجا، طرح نسوي لمفهوم البيت في حكاية زهرة، وصاحب البيت، ألف، مجلة البلاغة المقارنة،ع19، 1999،ص171.

سمية ، حرموا عليَ الدخول، صار مكاني على عتبة الباب وأخشى رغم كل ذلك أن أمد يدي وأطرق الباب ،كبَّرونا لأنهم يريدون أن ننفصل ، هكذا التقاليد والأصول"[1].

وبهذا يصبح المكان شرنقة منعزلة مستقلة داخل حدوده الهندسية، مرتبطا بسلسلة مفهومات تشكل هوية المرأة، مثل رعاية أفراد الأسرة، الحفاظ على الشرف، وطاعة الزوج.

والبيت هو الذي يمد ساكنيه بأعراف مُسيِّرهم الاجتماعي في الحياة وهو المكان الذي تنطلق منه تربية الحفاظ على التقاليد واحترامها وإعادة إنتاجها، " وهو تركيز مكثف للسمات الاجتماعية التي تحدد طبيعة العلائق بين البيت وساكنيه"[2].

إن الزوج هو السلطة الأولى الراعية للأسرة والمؤدبة لأفرادها، وإن كان بالردع، تقول بطلة "حكاية زهرة" لحنان الشيخ تصف مشهد تعنيف والدها لأمها : "انفجرت راكضة باكية خائفة صارخة إلى المطبخ ورأيتها مرمية على الأرض ، وأبي ببذلته الكاكية، وجسده الممتلئ وفي يده حزامه الجلدي ينهال عليها... كأنه تحت مخدر... وما أن رأيت الدماء تغطي وجهها حتى أخذت أشد شعري، وأضرب صدري كما كانت تفعل"[3].

هذا العنف الواقع يجعل من الزوج خصما وقاضيا في الوقت ذاته في غياب لأي قانون باعتباره سلطة فوق لجميع السلطات ،" إن غياب السلطة التي تحد من هذه السلطة في موقف كمثل هذا الموقف هو أساس التمييز الممارس ضد المرأة ، فهو الأوحد المخلص وهو صاحب الحق في التأديب"[4].

ليبقى الرجل في المجتمع مهما اختلفت تسمياته هو صاحب السلطة في البيت العائلي مهما تغيرت مواقعه وأدواره، ويبقى المنزل هو المكان الخاص لتقسيم الأدوار بين الجنسين، وتربية النساء وضبط خطاهن المجتمعية.

---

[1] – ليلى عثمان، وسمية تخرج من البحر،ص29–31.

[2] – ياسين النصير، إشكالية المكان الأدبي في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية،بغداد،1986،ص83.

[3] – حنان الشيخ، حكاية زهرة، ص18.

[4] – رجاء بن سلامة، التمييز وعنف التمييز ضد المرأة ، جريدة الرأي ،ع12158، 2004/01/26،ص09.

وكمثال لتقسيم الأدوار بين الجنسين في البيت العائلي، التمييز الذي كان يمارس من قبل الأبوين بين الذكر والأنثى في المجال الخاص المتعلق بالبيت والطعام، وفي المجال العام المتعلق بالخروج في أي وقت والعودة كذلك، بما في ذلك مغفرة أخطاء الولد والتغطية عليها وامتصاصها بما لا يعود عليها بأذى، تقول زهرة تصف لنا مشهد حرمانها من قطع الدجاج التي تقدم لأخيها: "...ألمح الملوخية وفوقها بعض قطع الدجاج... لا أستطيع أن أمد يدي فأنا تناولت العشاء قبل قليل ملوخية أيضا لكن بلا دجاج...إنها تخبئها لأحمد دائما وأحيانا لوالدي...المأساة تتكرر...إنها لا تطعمني لحما ولا دجاجا"[1].

في رواية وصف البلبل ، تكرس البطلة "هاجر صفوت" حياتها وشبابها خدمة لولدها الوحيد "صالح" فالتفريق في التربية والاعتناء بالذكور لا يقتصر على التفريق في الاهتمام والاعتناء بالذكور في مكان الرعاية فقط بل بتكريس حياة الإناث على رعاية ولد واحد، حيث تعتبر "هاجر" نفسها امرأة خواء إلا من الاهتمام بالولد الوحيد صالح ،تقول "المرأة الخواء التي هي أنا عندما تلقي برأسها على الوسادة لا تفكر في أي هم في حياتها ماعدا صالحا، وهي تشعر دوما بأن وجودها بلا معنى ، فهي ميتة منذ زمن بعيد إن وجودها واستمرارها في الحياة يتمحور حول مسائل من نوع : هل أكل صالح جيدا وكما يجب، وهل نام مستريحا ، ثمانية وعشرون عاما ولا كائن في حياتي غير صالح ، ولا رجل في قلبي وعقلي غير صالح"[2]. وهكذا تفني المرأة حياتها خدمة لابنها الذي يتنكر لها في الأخير .

وقد أشار باشلار إلى مصطلح المكان المعادي أو معاداة المكان ، وهو ليس بطبيعته معاديا وإنما يصبح كذلك حين يكون "مكانا للكراهية والصراع ، وتأتي دراسة مثل هذه الأمكنة في سياق الموضوعات الملتهبة انفعاليا بالصور الكابوسية"[3].

فقد يكون المكان بالنسبة للمرأة ، سببا في الضجر والفراغ والتوتر النفسي ، فيتولد لديها الإحساس والرغبة في التمرد على العادات والأعراف ، والتي تمثل قيودا تحول دون ممارسة

---

[1] – حنان الشيخ، حكاية زهرة ، ص14.

[2] – سلوى بكر، وصف البلبل ، ص17.

[3] – غاستون باشلار ،جماليات المكان ،ترجمة غالب هلسا، المركز الثقافي، بيروت ،ط2، 1984، ص42.

المرأة لحريتها ، وفعل وجودها في واقع يتغير ويتطور ، كالصراع الذي ينشأ بين الأم وابنتها نتيجة اختلاف الثقافة والفكر والنظرة للحياة ، كما يقع بين "زينب" ووالدتها في رواية "المظروف الأزرق" لمرضية النعاس ، حيث تنتقد البنت والدتها لإيمانها بالمعتقدات والخرافات الشعبية "... لا أعتقد أن أمي التي تؤدي فرائض الله تصدق أشياء بعيدة عن العقل والمنطق ، يا أمي المرأة الحامل غير المرأة العادية ، كل حاجة تأكلها يجب أن تكون تحت إشراف طبيب... وليس كل من هب ودب يعطي أي وصفة ونأخذ نحن بها وأعتقد أن الدواء الذي تناولته سالمة أسقط الجنين.

وثارت ثائرة أمها... وانفجرت في وجهها:

علميني آخر عمري ، الصح والغلط..."[1]

وهناك تنافر آخر يقع في بيت الزوجية نتيجة أسباب عديدة ومن بينها الخيانة ، كما تصورها رواية نادرة العويتي "المرأة التي استنطقت الطبيعة" تقول البطلة نعيمة في وصف خيانة زوجها "... ليتني لم أقرأ خيانة حَسَن بعيني... ليت الدقيقة الفاصلة بين هنائي وشقائي قد غابت من عمر الزمن... تلك هي تجربتي الأولى مع خيانة واضحة ...إما أن أرتضيها إلى الأبد ...وإما أن أرفضها كلية مهما كان الثمن"[2]، وهكذا تُحَوِّل الخيانة المكان إلى معتقل كئيب للإنسان ترفض المرأة الإقامة فيه وترغب بالرحيل عنه ونسيانه ، لأنه يمثل الفشل وفضاء الذكريات المؤلمة.

وقد تُحمل الأنثى على الانكفاء في فضاء ضيق من البيت وهو فضاء الغرفة ، والتي إما أن تكون فضاء لحرية الفكر والحلم أو تكون مكانا مقفرا عدائيا مليئا بالظلم والقهر واليأس والانكسار.

تمل الغرفة والقرائن المكانية المصاحبة لها:"السرير/اللباس/المرآة/الفساتين/الأحذية/الستائر" عالم المرأة الصغير ، حيث تتفاعل المرأة مع هذه الأشياء ، وتنخرط في وعيها ، فتصبح من

---

[1] – مرضية النعاس،المظروف الأزرق،ص42-43.

[2] – نادرة العويتي ، المرأة التي استنطقت الطبيعة ، المنشأة العامة للنشر، طرابلس،1983،ص28.

التفاصيل التي تمتلكها الذات من الداخل ومن الصور التي تكونها المرأة عن نفسها ،كما أن هذه الغرفة السرية تحافظ على المكبوت والمخفي من أسرار المرأة وحميمياتها.

في رواية زهور كرام "قلادة قرنفل" ، تعيش الساردة فضاء الغرفة بكل تفاصيله الصغيرة ولعل أهم العلامات التي تكثف حضور هذا الفضاء ، صور الملابس والدولاب، والفستان الأبيض والسرير والمرأة حيث مثل اللون الأبيض أحد الثوابت المكانية في فضاء المرأة.

" هذا الصباح مزقت الأسود إربا إربا ، قبل أيام ، اكتشفت أن معظم ملابسي يحتلها الأسود حتى الأحذية... أبحث عن الأبيض في الدولاب بصعوبة وجدت الأبيض في فستان الأحذية...وضعته فوق السرير كأني بداخله عروس... بدا الفستان أمامي منعكسا على المرآة أعجبتني نصاعته وطوله .

ارتديت الفستان ، وتقدمت خطوة نحو المرآة ، أتمعن الفستان... جربت المشي داخل الغرفة... لم أتعثر وإن كان طويلا... ولأن الغرفة لا تجود بالخطوات الطوال، فقد اكتفيت بالدوران أمام المرآة...أدور...أدور...ثم فجأة أسقط على السرير..."[1].

لقد تكرر ورود لفظ "الأبيض" أكثر من مرة ، كما كان يوازيه تكرار اللون الأسود ، دلالة على الانغلاق والخوف والحزن والنواح على ما حل بالذات الأنثوية من هموم كدرت حياتها كما كرست تاريخ الأوهام والهزائم التي مست هوية "الأنا" والتمزقات التي لحقت بالمرأة "هذا الصباح مزقت الأسود إربا إربا" ، لكن الغرفة بعد تمزيق الأسود ، وتجاوزه تغير حالها ، إذ أصبحت أكثر دفئا وإضاءة ، خاصة بعد اكتشاف الأبيض ، الذي تحول إلى ديكور استدعى الصورة الغائبة لحاضر الأنثى والمتعلق بعوالم المشاعر، والعلاقة مع الآخر، حيث المتعة والحب والصفاء.

يتخذ الأبيض صورة رومانسية حالمة ، ومظهرا شاعريا متخيلا يتجاوز فضاء "الغرفة" إلى فضاء أرحب وأشمل ،كما تتحول علاماته لتصبح مجازا أنثويا يسافر بالذات إلى عوالم الخيال فيحررها من جدران الغرفة المغلقة ، كما أن حضور الأبيض يحول فضاء الغرفة إلى مكان

---

[1] – زهرة كرام ، قلادة قرنفل ، ص89–90.

حيوي تتحرك فيه الذات الساردة بكل حرية وتلقائية فمع الأبيض ينفتح الباب ، وتنهار الحواجز المكانية سعيا إلى اختراق الفضاء الواقعي إلى فضاء خيالي حالم.

إن الاندماج الحسي في المكان اقتضى في السرد النسائي اندماجا نفسيا وروحيا بالمكان كان الأبيض نافذة إغاثة كبيرة لعالم متخيل بديل ، تسعى المرأة من خلاله إلى العبور ، حيث التلاحم مع الآخر الغائب ومن هنا يدخل الأبيض لتصوير عوالم أخرى على أنقاض الواقع الرتيب ، يتم فيها استحضار الآخر عن طريق لغة الاستبطان الذاتي.

فالمرأة تكتب فضاءها ، لا بعناصره المكانية الثابتة ، ولكن بأشواقه ورغباته ، ففضاء المرأة غرفتها ومن الغرفة تستنطق الجسد ، وتحرك ساكنه، والسرد النسائي يحسن الربط بين المكان وعالم الأشياء ضمن العلاقات الرمزية التي تتحول إلى محافل سردية ، من خلال البنيات السردية الصغرى وبِنِيَتِها الكبرى ، أين يتناسل السرد عبر الاهتمام بالتفاصيل والجزئيات الدقيقة المتصلة بالمكان والأشياء التي تؤنثه.

ومن ملحقات البيت ذات الارتباط الخاص بساكنيه "الحمام" وهو مكان غير معاد ، وهو مجال خاص للمرأة ، وهو فضاء الداخل بالنسبة لها، ومكان للهروب والاختلاء بالنفس وتلافي الأزمات بالنسبة لزهرة في رواية "حكاية زهرة"، التي تختار الحمام بديلا عن هذا العالم ، لأنه "المكان الوحيد الذي تلتقي فيه بنفسها دون أن تخشى سلطة الآخرين وقسوتهم"[1] فينشأ بينها وبين الحمام علاقة حميمية فهو الذي يقيها شرور الآخرين ، ويحميها منهم ويخفف عنها كل الضغوطات النفسية التي مورست عليها ، ولم تكن زهرة وحدها التي تلجأ إلى الحمام ، فقد كانت والدتها تلجأ أيضا إلى الحمام هربا من سطوة زوجها وسياط حزامه الجلدي المؤلمة " استجمعت أمي نفسها وهربت إلى الحمام ، وأقفلت بابه خلفها"[2].

---

[1] – حنان الشيخ، حكاية زهرة،ص18.

[2] – المصدر نفسه،ص23.

وترث زهرة هذا الملجأ عن أمها ، لتنطوي فيه على ذاتها ،وتهرب من العالم الخارجي الذي يضغط عليها "في هذا الحمام الصغير كنت أرتاح وأخطط لما سوف أفعله كل يوم ، ثم بدأت أحتاجه ليحميني"[1].

كانت زهرة تهرب إلى الحمام ظنا منها أن خالها يحاول الإعتداء عليها، لذلك تلجأ إليه محاولة حماية نفسها منه، فغدا الحمام الملجأ الوحيد لها ، تقول:"لا مفر منك أيها الحمام، أنت الوحيد الذي أحببته في إفريقيا، أنت والمعدات الكهربائية المرصوصة"[2].

وفي موقع آخر "وهرعت إلى الحمام بين أكوام التلفزيونات وجلست أبكي بصوت سمعته كل إفريقيا"[3] .

إن الحمام هو المكان الوحيد الذي كانت تشعر فيه زهرة بالأمان "إنه الخصوصية المتبقية من رحابة المكان"[4] ، فعلى أرضه كانت تتمنى النوم إلى الأبد ، وبين جدرانه كانت تضيع ولا تعرف أين هي فعلا؟ هل هي في إفريقيا أم في مكان آخر؟ إنه عالمها الذي يفصلها عن الزمان والمكان ويعزلها عن الخارج لذلك نسمعها تقول "أرجوكم أتركوني في هذا الحمام الذي يجعلني أضيع في الزمان والمكان الذي يقطعني عن العلاقات البشرية"[5] .

وبهذا كان الحمام هو المكان الوحيد الذي منح زهرة طمأنينة الروح وسكينة النفس ، إذ لم يُبق لها العالم الخارجي سوى هذه الرقعة الصغيرة و الذي يمكن أن تكون فيه مع ذاتها.

إن الرواية النسائية تستعين بالأمكنة ، وتتخذها علامات ترميزية يهتدي بها خطابها السردي وتقدم العناصر المكانية كخرائط دلالية ، ومحمولات لفظية ، تأثث بها عالم المرأة وفضاءاته.

ولما كانت توظيفات المكان في النصوص الرواية توظيفات متنوعة وغنية وثرية ، يصبح البيت في حالة من الحالات المتعددة طقسا رمزيا ، وخاصة إذا ارتبط بذاكرة الحنين ، كما نجد

1 - المصدر السابق،ص29.

2 - المصدر نفسه،ص29.

3 المصدر نفسه ، ص 32.

4 عفيف فراج ، الحرية في أدب المرأة ، 240.

5 – حنان الشيخ، حكاية الزهرة، ص 29.

في رواية "الميراث" لسحر خليفة حيث تعجب البطلة "زينة " –لدى عودتها من أمريكا إلى وطنها الأم– ببيت عمها الجميل الحميم تقول :"ولفت نظري البناء الجميل ، وساحة الدار وبركة ونافورة ، ورأس غزالة وسجاد له رغوة"[1] ، فالبناء الجميل ونافورة الدار، وحتى رأس الغزال كلها أشياء تستثير مكامن الحنين إلى هذا البيت ، كَرُكن دافئ حميم أمومي ، يصبح البيت عندها ظاهرة ذاتية تشكل المكان الروائي ،كونه جزءا من بنية ثقافية تقوم التجارب الفردية بالإحالة عليها وخاصة في تجربة ذاتية يحتفي فيها بالمكان بوصفه رمزا للحميمية والألفة"[2] .

وتشكل الأطعمة والروائح المنبعثة من المطبخ دورا مهما في ارتباطها بالبيت ، حيث أن الأطباق التقليدية ترتبط بالمكان وذكرياته ، وتصبح من رموز الوطن ، فالأطعمة التي تؤكل تروي قصة المكان الذي جاءت منه ، وفي رواية "الميراث" مدونة كبيرة لأسماء المأكولات والمشروبات المرتبطة بالعودة إلى البيت في الوطن الفلسطيني "كالمسخن والمنسف والتمرية والكنافة ، والزيت والزعتر، والزيتون..."[3] .

إن الأمكنة "تكتنز في ذاكرة المرأة بحركية ضاجة تحيل رغبة الآخر، كما تمثل هذه العناصر المكانية عطاءات حسية ، تحرك بنية السرد حولها، وتحفز مرجعية القارئ إلى استدعاء الأمكنة في مخيلته مشكلا حضورها بؤرة دلالية تجوس في خبايا عالم الأنوثة حيث أجواء الغبطة المحفزة لذهن القارئ تحثه أن يحلق في تلك الأجواء باعتبار المكان امرأة في إحدى تجلياته والمرأة مكانا بشريا في إحدى تجلياتها".[4]

إن جمالية المكان هي جمالية لغوية " فبمجرد ما يتحول الواقع إلى كلام يضع مصيره الجمالي بين يدي اللغة"[5] ، فاللغة تفيض على جغرافية الأمكنة صانعة منها مستعمرة من الحروف والكلمات والجمل ، تشع منها ويفوح عبق الأمكنة ، وكانت أحلام مستغانمي من رواد

1-المصدر السابق ، ص 79.

2- حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص112.

3 سحر خليفة ، الميراث ،ص 23.

4 شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت،(د.ت)،ص17.

5 - جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر محمد الوالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،(د.ت)،ص37.

هذا التوجه ، حيث نجدها تبحر في اللغة مستخلصة منها عصارة الأمكنة وألوانها وعطورها وأصداءها، يظهر ذلك في روايتها "فوضى الحواس" تقول الراوية: "... أحببت هذا البيت هندسته المعمارية تعجبني ، وحديقته الخلفية حيث تتناثر بعض أشجار البرتقال والليمون تغريني بالجلوس على مقعد حجري ، تظلله ياسمينة مثقلة فأجلس وأستسلم للحظة حلم ...البيوت أيضا كالناس، هناك ما تحبه من اللحظة الأولى وهناك ما لا تحبه ولو عاشرته وسكنته سنوات... ثمة بيوت تفتح لك قلبها وهي تفتح لك الباب ، وأخرى معتمة ، مغلقة على أسرارها ، ستبقى غريبا عنها وإن كنت صاحبها"[1].

إن هذه الكثافة التعبيرية التي تتميز به أحلام مستغانمي ، وغزارة الصورة ، وعنف السرد خصوصية لدى الكاتبة ، فهي تستنطق الساكن وتهمس للمخبوء وكأن التحول الأنثوي الفاعل يلبس المكان –بجدرانه وغرفه ، وأبوابه وأشجاره ومياهه– حلة أنثوية ، وعواطف آدمية تتجانس مع الذات الساردة في خلق واقع متخيل ، يهمس ويتكلم ويبوح.

وإذا كان فضاء الغرفة لدى بعض الكاتبات فضاء راحة وطمأنينة وسكينة ، فإنه لدى البعض الآخر هو فضاء فوضوي سوداوي ، قاتم مؤلم فضاء يسلب الأنثى هويتها وزمانها ومكانها مثلما نجده في رواية "الغد والغضب" لخناثة بنونة ، تقول الساردة تصف حالتها النفسية في الغرفة :"في الغرفة كان انهيار يترصدني وفي الفراش استسلمت لشعور أسود وللدغات الحمى وكان ألم يدي يتضافر هو ومَرَحُ الحرارة في عروقي حتى حملاني بعيدا في غيبوبة،.....في الحلق صرخة قوية لا تنطلق ، وفي العينين دموع متكبرة وفي الرجلين طاقة خارقة على المواصلة ، وفي النفس احتراق.

كنت أعدو... والفضاء يزداد بعدا ، والظلمة أشد حلكة ، والحشرات السرية تتكوم علي وتتكاثر..."[2].

---

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دا ر الآداب ،بيروت،1998 ،ص140.

[2] – خناثة بنونة ، الغد والغضب، ص120.

إن العلامات المكانية التي يتضمنها المقطع السردي هي الغرفة/الفراش/الفضاء/الظلمة/الحلكة...، والذات الأنثوية مكبلة بالنفي والمصادرة ، تعاني مناخات التهميش والاستيلاب وهذا الفضاء الحسي مدجج بالمخاطر والويلات ، تطاردها في كل مكان ، ومعالم الأمكنة هنا باهتة فاقدة لأي إحساس بالحياة ، وقد وردت في دفق من التصورات والإنفعالات المصاحبة ، وهي أقرب إلى النظرة السوداوية التي تحملها الذات الساردة.

إن الأنا الأنثوية حين تتمثل غرفتها ، تتمثل ذاتها وجسدها وتستعين بالماضي المختزن في ذاكرتها تعيد من خلاله مشاهدها النابضة بالحياة، من هنا تتواتر الصور، لتُدَوِّن سردا وتنتقل تلك الصور المحسوسة التي تحملها ذاكرة المكان إلى واقع الكتابة حين تمارس الساردة لذة التعبير ولذة التشكيل.

إن الكتابة النسائية تستنطق المخبوء في الأمكنة المغلقة وتستبصر بالآتي ، وتحاول القفز فوق المحظور من خلال الانزياح والخروج عن مألوف اللغة ، وهذه هي العلامة المحورية في صياغة كل النساء المبدعات-خاصة في سوريا ولبنان وكذا في المغرب العربي، كونهن أكثر تمرسا بهذا الفن وأكثر حرية في التعبير من مثيلتهن في الخليج العربي-وهنا تتحول المرأة إلى علامة تثير الوجدان ، وتُفَعِّل الحواس باتجاه الحب والرغبة والانفتاح على الآخر.

2- فضاء المقهى:

يرتبط المقهى بالمجال العام وهو مكان مفتوح يكاد يكون حكرا على الرجال، إلا أن ورود هذا الفضاء في الرواية النسائية ، وإقبال المرأة عليه يعني إزاحة الوضع القائم فيما يتعلق بتوزيع الأمكنة بين الخاص والعام فارتياد المرأة إلى مثل هذه الأماكن يعني أنها لم تعد حكرا على الرجال "وهو انتزاع اعتراف بأن هذا المكان العام ليس مكانا ذكوريا قد تدخله المرأة بمواضعات المحاصرة الرمزية لها، وهي بهذا تزعزع هندسة المكان الجنسوية أيضا"[1].

[1] – فاطمة المرنيسي ، نساء على أجنحة الحلم ، تر فاطمة الزهراء أزويل ، المركز الثقافي،المغرب ، ط1، 1998، ص353.

وللناقد بوشوشة بن جمعة رأي خاص في هذا الفضاء إذ يرى أنه مكان انتقال خصوصي يقوم بتأطير محطات العطالة، والممارسة المشبوهة التي تنغمس فيها الشخصيات الروائية كلما وجدت نفسها على هامش الحياة الاجتماعية الهادرة ، فهناك سبب ظاهر أو خفي يقضي بوجود الشخصية ضمن مقهى ما، وهو إلى ذلك بؤرة اغتياب العالم وشكل من أشكال التعبير عن مأساة الذات الفردية ، وهو يؤشر على دلالات تحمل –في الأغلب– طابعا سلبيا يشي بما يعانيه الفرد من ضياع وتهميش ، إذ تجد فيه بعض الممارسات المنحرفة ، سواء كانت دعارة أو قمارا أو تجارة مخدرات[1].

إن هذه النظرة السلبية للناقد لهذا المكان، وإن كانت في بعض الأحيان حقيقة واقعة ، إلا أنها لا تمثل دائما الصورة الصحيحة لهذا الفضاء ، وإلا لما أخرج لنا الكاتب الكبير نجيب محفوظ روائعه وهو جالس في المقهى التي كانت مصدر أفكاره وإلهامه، كما أنه مكان التقاء الأدباء والأصدقاء وراحة للمسافرين.

ولم تُعن الرواية النسائية كثيرا بهذا الفضاء ويكاد يكون مغيبا ، وإن حضر فيها، فإنه يحضر بشكل محتشم لأن ارتياد المرأة لمثل هذا المكان، يمثل خروجا عن المألوف وخرقا للقيم والأخلاق الدينية ويحكم على مثل هذا الصنف من النساء بالفسق وقلة الأخلاق ،"لكونه سجل حضوره في فضاءات ذكورية ، غير معدة لاستقبال جنس الأنثى بالأساس ، خاصة وأنها ستختلط بالرجل وتقيم معه علاقات ينظر إليها بارتياب"[2].

ورغم ذلك نجد بعض الروايات قد وظفت هذا الفضاء إما لارتباطه بساكنيه ، أو لأنه كان بديلا عن الوطن ، كما نجد ذلك في رواية حميدة نعنع "من يجرؤ على الشوق" ، فقد صارت المقهى فضاء بديلا عن الوطن حاضنا لأبطال الرواية وأحلامهم في المنفى ، تقول نادية بطلة الرواية "تعرف بالضبط كيف جمعنا هذا المقهى ، كيف تعودنا الطريق إليه، في الأيام الأولى للقائنا قررنا أن نشكل حزبا سياسيا عربيا في هذا المنفى، بعد مرور أيام أخرى على اللقاء قررنا

[1] – ينظر: بوشوشة بن جمعة ، الرواية النسائية المغاربية ،ص74.

[2] – المرجع نفسه،ص149.

أن نترك فكرة تأليف الحزب إلى تشكيل لجنة دفاع عن حقوق الإنسان في الوطن بعد مرور أيام أخرى على اللقاء قررنا أن نأتي كل يوم لنناقش أحداث العالم فقط"[1].

وبالرغم من أن المقهى جمع هؤلاء المناضلين القدامى الذين تقطعت بهم السبل ، إلا أنه كان فضاء مغلقا عليهم وعلى أفكارهم فوجودهم أمر حتمي فرضته الظروف الأمنية المحيطة بهم والحلم بعيد وليس في متناول اليد، وهنا تولد الإحساس لديهم بغربة الأمكنة وجفوتها، وهنا تحولت الأمكنة من فضاءات حميمية إلى فضاءات معادية ، وأصبح المقهى مكانا للشرب والنسيان والحنين إلى الوطن الأم تقول البطلة "وجدت نفسي في المساء أتجه إلى المقهى فأهتدي إليه كما يهتدي السكير إلى زجاجته وجدتهم قد سبقوني ، وانتحوا ذلك الركن المظلل بالعتمة والخيبة ، يرددون أسطورة العودة واللاعودة"[2].

وفي موضع آخر "وانطفأت أنوار المقهى ، كنَسَنَا عمال النظافة إلى الرصيف مع الزجاجات الفارغة ورائحة التبغ العتيق ، وصرخات باعة الصحف في الفجر"[3]وهكذا تصبح المقهى رمزا للتنازع المكاني بين البيت القابع في الذاكرة رمزا للدفء والحنان والألفة، وبين مكان الغربة الذي سيصبح بمثابة البيت والملاذ والمأوى ، لتكون "علة المكان في فقدانه بشكل قسري"[4].

لقد اعتادت صاحبة المقهى على حضور نادية وأصدقائها يوميا، وعلى قضاء معظم أمسياتهم في النقاش والجدل بلغة غريبة كما أنها وأصدقاؤها باتوا يعلمون تاريخ المقهى وأسماء الزبائن وساعة القدوم والانصراف ، لقد تحولت المقهى إلى وطن مؤقت بالنسبة إليهم.

وهنا يغدو فضاء المنفى (باريس) المكان الوحيد لشخصيات الرواية يمارسون فيه حرياتهم فمدنهم العربية أصبحت في نظرهم معرضا للخيبة والانكسارات والعذاب والاغتيالات والسجن يقول محمد "غادرت مدينة "العدم" إلى المشرق ، علني أجد جذوري ، أو هكذا خُيِّل لي ، وبعد ذلك بحثت طويلا عن "الأمة"... التي قرأتها في أشعار لبيد ، وقيس بن الملوح والشنفرى لكني

[1] – حميدة نعنع، من يجرؤ على الشوق،ص14.
[2] – المصدر نفسه،ص14.
[3] – المصدر نفسه،ص6.
[4] – غاستون باشلار، جماليات المكان ،ص175.

لم أجد إلا تابوتا يمتد من الخليج إلى المحيط ، قررت ذات يوم أن ما قرأته في الكتب لا ينتمي إلى الحقيقة"[1]، وبذلك يكون الفضاء العربي رديفا للموت ، يصادر الحريات ويغتال المناضلين الحقيقيين مما يجعل شخصيات الرواية تهرب إلى فضاء الخارج/الغرب وهنالك تحاول نادية خلق تفاصيل واقع عربي يشدها إلى هويتها فسكنت الحي الجزائري وكانت تذهب إلى مسجد باريس كل جمعة ، ورغم ذلك كانت تعي أنها لا تنتمي إلى هذا المكان حقا.

فازداد حب الوطن في قلبها ، وسكنتها الأشواق وانتابها الحنين إلى كل شبر من بيروت وأخذت الأحلام تطاردها والذكريات تهاجمها وبدا لها فضاء باريس غريبا ، موحشا، مقفرا وتَوَّلد لديها إحساس بالضياع والقلق، وأيقنت أنه لا بديل عن الوطن.

وهناك فضاء آخر يشبه المقهى في استخداماتها وفي شكل تبعيتها للمكان العام المفتوح والمغلق ذي الخصوصية في آن واحد ، وهو الحانة والذي يوفر لندمائه الحرية في الجلوس والشرب ومنادمة الآخرين فها هي سوسن بطلة رواية "نخب الحياة" تطلق اسم المقهى على الحانة أحيانا تقول "دخلت المقهى وكنت كمن يبحث عن عمره الضائع ، وعلى حافة الضياع التقينا ،كما رسمته روحي وانتظرته أعماقي غصنا من نار يضئ...شربت حتى صار دمي شرابا ، نسيت رغبتي الجامحة في التشرد، نسيت إفلاسي، وحبست نفسي وراء قضبان ضوء ومتعة..."[2]، لم تكن ممارسة البطلة لطقوس الشراب سوى رغبة لا واعية مدارها الحلم تعويضا عن محرمات الواقع التي تحول دون ممارستها لفعل الوجود بكل حرية.

كما كانت تمثل الحانة ، فضاء للذكرى واسترجاع الماضي ، ماضي سوسن وإبراهيم وتجربتهما الفاشلة ومحاولة النسيان: "كثيرا ما كنت أحلم أن أغرق في حالة سكر، بل أغيب عن الوجود فأهذي ، وأفقد القدرة على تملك نفسي..."[3].

لقد اختارت الكاتبة مدينة "بون" الألمانية كفضاء يحوي الحانة ، أين يصبح مكانا ممكنا ارتياده بالنسبة للمرأة العربية ، والكاتبة أمال مختار من القلائل اللواتي وظَّفن هذا الفضاء في

[1] – حميدة نعنع، من يجرؤ على الشوق،ص13.

[2] – أمال مختار، نخب الحياة ،ص34.

[3] – المصدر نفسه ،ص33.

روايتهن،" نتيجة لما تمارسه البيئة من ضغوط على الكاتبات تجعلهن يدرجن هذا الفضاء ضمن المسكوت عنه، فحديث المرأة عنه، يعد غير مباح وارتيادها له يشي بالفسق والدعارة.."[1].

إن لجوء الشخصية إلى مثل هذه الأمكنة قد يكون نتيجة لما تعانيه من قلق وتوتر في علاقاتها بالذات والآخر وشعورها بالدونية والهامشية ، فيكون انصرافها لهذا الفضاء كمجال للتنفيس عما يعتريها من كبت ويأس ، فالمحظورات والأعراف في المجتمع تحول دون تجسيد ذلك في الواقع[2].

وهكذا تكون الحانة في المشرق مكانا عاما يختص به الرجال دون النساء ، وهي تمتلأ بأصناف البشر يتعاطون المخدرات ويعيشون عالم المجون ، عكس المقهى التي يقبل عليها الناس العاديون وغيرهم ، كما أن المقاهي الوطنية قد تتخذ سمة الرموز الوطنية المكانية المرتبطة بذاكرة الحنين الراغبة في استعادتها ، حيث نجد في "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي ورود هذه الأمكنة عندما ترتاد الشخصية البطلة "خالد بن طوبال" وتعود به الذاكرة إلى الماضي لاسترجاع أسماء هذه "المقاهي القديمة التي كان لكل عالم أو وجيه مَجلِسُهُ الخاص فيها ، حيث كانت تعد القهوة على الوجاق الحجري وتقدم بالجزوة ، ويخجل النادل أن يلاحقك بطلباته ، إذ كان يكفيه شرف وجودك عنده ، فكان هناك "مقهى بن باميته"، وكان هناك مقهى "بوعرعور".. مقاهي كانت كبيرة بأسماء رُوادها، كيف أجدها وقد كبرت وكثرت لتسع بؤس المدينة وإذا بها متشابهة وحزينة كوجوه الناس"[3]، لقد عُدَّت هذه المقاهي بائسة كبؤس الناس وحياتهم ، وتغيرت بعد الاستقلال إلى الأسوأ بدل أن تتقدم ، وعادت إلى حياة بدائية متخلفة ولهذا كله ارتباط بالحالة السياسة التي سادت خلال تلك الفترة الزمنية.

كما أشارت بعض الكاتبات إلى المقاهي الشعبية ،التي تشكل أماكن للمتعة والفرجة ، فها هي الكاتبة غادة السمان في روايتها "بيروت 75" تصف لنا مقهى شعبي في لبنان تقول: "أمام مقهى" الهورس شو" كان الناس قد التفوا حول رجل يرقِّص قردا، وكان القرد يبدو خائفا من

---

[1] – بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية ، ص250.

[2] – ينظر: المرجع نفسه ، ص249.

[3] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص311.

الجمع وخائفا من عصا معلمه وهو يقوم بحركات ساذجة والجمهور الخارج من السينما لا يزال بمزاج غوغائي ، عندما دوى انفجار هز الشارع والقرد ، حيث لم يبد على الناس رعب أو ضيق بعضهم رفع بنظره إلى السماء وبعضهم لم يكلف نفسه عناء ذلك وإنما ظل منصبا باهتمامه على القرد"[1].

وفي مقطع سردي آخر تصف لنا الكاتبة مقهى يقع على شاطئ البحر "...وصلا إلى مكان عليه لافتة خشبية منخورة سطرت عليها بخط رديء عبارة "مقهى الليل"، و لاَحَظ مصطفى أن المقهى ذو أرض ترابية تعادل مساحة غرفة متوسطة يضيئها مصباح زيتي ، وفي أحد أركانها سرير صدئ تمدد فيه صاحب المقهى ثم منضدة واحدة وبعض الكراسي العتيقة وإبريق فخاري للشرب"[2].

لقد تنوعت أشكال وأدوار المقهى وارتبطت بالنمط المعيشي لزبائنه ورواده ، كما ارتبط بذاكرتهم وبأحلامهم ، حتى استمد ملامحه من ملامح من يشغلونه ويؤثرون فيه ويتأثرون به ويكتبونه ويعيدون صياغته بتوظيفاته المتنوعة ،مما يعني توظيفات جديدة وجماليات ثرية.

3- **فضاء السجن:**

فضاء السجن من الفضاءات المغلقة ، ويعد من الأمكنة المعادية ، فبناؤه وطريقة هندسته تبعده عن المجال العام المفتوح فهو مكان غير مرغوب فيه، يفقد الإنسان خلاله شعوره بالحرية والأمان والسكينة فهو فضاء الألم والبؤس والوحدة والمهانة والمعاناة والإحباط ،كما أنه فضاء "إجبار لا اختيار، وقهر واستلاب وتحول الفعل إلى عجز، والصمود إلى تخاذل والإرادة إلى استكانة ، اعتبارا لشروط العقاب الصارمة والأخلاقيات المتهافتة ، فيكون السجن بهذا المعنى نقطة التحول من الخارج إلى الداخل ومن الحلم إلى الذات ، وذلك لما ينجم عنه من تحول في القيم ، والعادات ، وزيادة في الإلزامات والمحظورات"[3].

---

[1] – غادة السمان، بيروت 75، ص75.

[2] – المصدر نفسه، ص26.

[3] – بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية ،ص257.

إن حضور هذا الفضاء في الرواية النسائية اقتصر على الجانب السياسي أو ما يعرف "بالسجن السياسي" وتوظيف هذا المكان جاء نتيجة منطقية لطبيعة الموضوع المعالج في الرواية.

والسجن من الأماكن التي يدفع إليها الإنسان دفعا، وهو مكان يزيل الفوارق، ويقرب الإنسان من الإنسان، وقد يكون سببا في تآلف القلوب وتقاربها، رغم الحدود الفاصلة فيه.

والسجن السياسي ارتبط بالمستعمر ، حيث كان يوضع فيه أولئك الذين رفضوا الرضوخ وأخلوا بالنظام ، وهو سجن يختلف عن السجن العادي الذي يوضع فيه المجرمون الذين خرقوا القانون الاجتماعي فمثل هذا المكان موضوع للإصلاح في حين يكون السجن السياسي "مكانا لإرضاخ وإعادة السياسة إلى حظيرة معادلة التسلط والرضوخ"[1].

ومن أمثلة هذه السجون التي وردت في الروايات قيد الدراسة "سجن الكديا" الذي ورد في رواية "ذاكرة الجسد" ، وهو من المعالم البارزة في قسنطينة ، يتصل بشخصية البطل "خالد بن طوبال" حيث دخله وهو في السادسة عشر من عمره ، وكان موعده النضالي هناك، حيث التقى مع زميله القائد "سي الطاهر" والد أحلام حيث تَكّون سياسيا على يده.

وسجن "الكديا" هو قاسم مشترك بين المناضلين جميعا، كما يعد الشحنة التي زادت في عزم خالد على النضال والجهاد ، يقول خالد:" في سجن الكديا، كان موعدي النضالي الأول مع سي الطاهر كان موعدا مشحونا بالأحاسيس المتطرفة ، وبدهشة الاعتقال الأول بعنفوانه...وخوفه...وكان سي الطاهر الذي استدرجني إلى الثورة يوما بعد آخر ، يدري أنه مسؤول عن وجودي يومها هناك ، وربما كان يشفق سرا على سنواتي الست عشرة ، على طفولتي المبتورة ، وعلى "أما" التي كان يعرفها جيدا ، ويعرف ما يمكن أن تفعله بها تجربة اعتقالي الأولى.."[2].

[1] – سمر روحي الفيصل، السجن السياسي في الرواية العربية، المركز الثقافي،بيروت،ط2، 1994،ص31.

[2] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد،ص30.

ولكنه كان يخفي كل ذلك ، مرددا عبارة "لقد خلقت السجون للرجال"[1]، فالسجن كان مدرسة للثورة والرجولة ، بل" فائض الرجولة" مثلما أشارت الكاتبة إلى ذلك ، وأن فرنسا ارتكبت أكبر حماقاتها حين جمعت لعدة أشهر "بين السجناء السياسيين وسجناء الحق العام في زنزانات يجاوز أحيانا عدد نزلائها العشرين معتقلا"[2]، لأن في هذا الجمع نقل عدوى الثورة إلى مساجين الحق العام الذين وجدوا فرصة للوعي السياسي، كما تشير الكاتبة إلى أولئك الذين راهن البعض على خيانتهم لاختيارهم الثقافة الفرنسية فكانوا من الذين سجنوا وعذبوا لكونهم يحملون أكبر وعي سياسي مبكر.

كما تحدث البطل عن لقائه "سي الطاهر" الذي يعد أسطورة غيرت مجرى حياته وقدره يقول "كان في مصادفة وجودي مع سي الطاهر في الزنزانة نفسها شيئا أسطوريا بحد ذاته وتجربة نضالية ظلت تلاحقني لسنوات... وربما كان لها بعد ذلك أثر في تغيير قدري"[3].

والملاحظ في الروايات التي تناولت هذا الفضاء ، أنها لم تتوقف عند وصفه وصفا هندسيا فقط، وإنما أشارت إلى الأحداث التي جرت فيه.

ففي السجن السياسي ، يتعرض السجين لإمتهانات ، وابتزازات كبيرة ، لإجباره على الاعتراف بالذنب كما نجد ذلك في رواية "من يجرؤ على الشوق" حيث إن أحد أبطال الرواية وهو فاضل الفلسطيني يتذكر الأيام التي قضاها في السجن الإسرائيلي ، خاضعا لتحقيق مرهق ، قبل أن يطرد من وطنه ، كما يتذكر التعذيب الجسدي والنفسي أثناء التحقيق ، و آثار الأسلاك الكهربائية التي تركت أثارها على جسده حتى بعد خروجه من السجن، كما يسترجع "صورة جثة أحد رفاقه في الممر المعتم أمام الزنزانة، وقد حملها أحد الحراس لإرهابه وكشف أسراره.،. ثم الليالي الباردة بين جدران الزنزانة ، وخيط الدم الذي يسيل على جسده ، بينما يسمع من الزنزانات المجاورة أنات أشخاص آخرين ، يترنح رأسه وينحني إلى الأمام كأنه منوم مغناطيسيا

---

[1] – المصدر السابق، ص30.

[2] – المصدر نفسه، ص30.

[3] – المصدر نفسه، ص32.

وصوت المحقق الآخر وهو يحدثه بعربية واضحة بينما يضرب أخمص رشاش على كتفه بدقات منتظمة"[1].

إن مثل هذه المعاملة السيئة ، والامتهانات الجسدية ، وهذه الضغوطات النفسية لإنتزاع الاعتراف بالإكراه ، هي من آليات تطويع السجين لتقبل فلسفة القوة الآسرة له ، والتي تحاول إخضاعه بأية وسيلة لإنتزاع الاعترافات منه على أعضاء تنظيمه ، وهي محاولة مدروسة للحصول على المعلومات بواسطة نقاط الضعف الإنسانية للإبتزاز إلى حد الانهيار[2].

وأبشع ما يتعرض له السجين بعد التحقيق معه وتعذيبه وضعه في زنزانة إنفرادية بعيدا عن البقية فيصبح في عزلة جسدية وعاطفية أيضا، ويفرض عليه حصار فكري من خلال منعه من مناقشة أفكاره ومعتقداته مع الآخرين ، وهذا ما وقع للسجين "عبد الرحمن" في رواية "من يجرؤ على الشوق" ، الذي تعرض لتجربة الانتهاك للجسد والأفكار والمبادئ تقول الساردة "وهكذا ظل في غياهب السجن ، وهكذا كبرت في ذاكرته رطوبة الزنزانات وفي الصباحات الكئيبة كان يدرك أن رفاقا كثيرين يتعاطفون معه ، ويتذكرون اسمه، مثل هذه الأفكار أنقذت عبد الرحمن من سكين الوحدة التي كادت أن ترتد إلى صدره فتمزق القلب النابض ، وتطفئ الحياة في ميدان اللاوعي والخيالات التي تطارد السجين"[3].

كما يتعرض السجين في سجنه الانفرادي لكثير من وسائل الإكراه النفسي والبدني وإخضاعه للنظام الصارم وتجويعه وتناوب المستجوبين عليه وجعله يشعر بالذنب ، تصف لنا الراوية هذا المكان في المقطع التالي:"...كان دم رفاقه يغطي جدران الزنزانات الرطبة حيث صرخات التعذيب الوحشي تخترق الليل والصمت، وحيث المخابئ السرية والموتى يمشون في أكفانهم صاخبين ، جبروت القهر... أحسست أن محمد يعاني سكرات عذاب بالغ ظلال حزن كربلائي

---

[1] – حميدة نعنع ، من يجرؤ على الشوق ، ص33.

[2] – ينظر حسين سرمك ، المشكلات النفسية لأسرى الحرب ، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1995، ص11.

[3] – حميدة نعنع، من يجرؤ على الشوق،ص102.

تطارده بعنف ، وعدنا جميعا إلى الصمت وأدركت أن سجون العالم كلها فتحت في وجهي تلك اللحظة"[1].

إن هذه الذكريات المؤلمة التي يحملها السجين في ذاكرته ، وهذا الشعور المحبط ، دليل على قساوة هذا المكان وظلمته وقهره وجبروته وجحيمه ، وهنا "يوظف المكان بوصفه حاملا معرفيا يحمل الكثير من خصائص ومميزات الأثر الواقعي الذي يقترن بأحاسيس قارة ، تغمر نفسيات الأبطال ، وتحول المكان إلى دلالة بوصفه تحويلا من مدرك حسي إلى مدرك نفسي"[2].

نجد وصف هذه الزنزانة وجلاديها في رواية "زهرة الصبار" ،حيث يصف لنا البطل عادل هذا المكان بقوله:" دخلوا في ثياب رمادية ، نفق طويل مظلم... ،فتحت عيني ،كنت في المستشفى العسكري تحسست فمي فوجدت انتفاخا مرعبا وألما حادا عرفت معة الانحطاط... فقدان الإنسانية... الانحدار إلى مستوى قملة ...تعلمت الحوار الصامت مع غيري من المعتقلين..في السجن كذلك أغمي علي لأول مرة، وعرفت إصابتي بالسكري"[3]، إن مثل هذه الامتهانات وهذا التعذيب ، يجبر المساجين وخاصة السياسيين منهم على هجرة السياسة والانخراط في الحياة العامة ، وتغيير الأفكار والمبادئ التي كانوا يؤمنون بها.

لقد ارتبط توظيف السجن مكانا روائيا في الروايات التي تكون فيها السياسة والفكر تيمة أساسية في السرد ، وهو يرد غالبا بكونه سجنا للرجال المناهضين والرافضين والمسيسين عامة أكثر مما يرتبط بالمرأة وهذا يدل على أن الرواية النسوية ساجلت هذا المكان بامتداده ودلالته في البناء الروائي ، ولم يكن مكانا معمما على كل الروايات إلا من خلال كونه مثلا لاحتجاز الحريات ، والحجز الفكري والذي قد يكون البيت بالنسبة للمرأة شبيها به كما أشارت إليه بعض الكاتبات مع الفرق الشاسع بين الاثنين.

لقد حمل توظيف السجن ، في المتن الروائي ، رسالة إدانة لعالم القمع والإرهاب الذي يتعرض له السجين والذي قد يكون سبب سقوط المناضل في العجز لأنه فقد القدرة على

---

[1] – المصدر السابق ، ص10.

[2] – عبد الحميد المحادين ، جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية ،المركز الثقافي،بيروت،ط1، 2001،ص32.

[3] – علياء التابعي ، زهرة الصبار، ص155.

الاتصال بالآخرين ليكون حل مثل هذه الأزمة والخلاص من حالة المعاناة غير متوفر إلا إذا تخلص السجين من الأسباب الحقيقية التي تصنع أزمات المجتمع كله.[1]

4- فضاء البحر:

يتخذ البحر في الكتابة الروائية النسائية أشكالا ودلالات متعددة ويشغل حيزا مهما في أغلب النصوص الروائية العربية، مما يؤكد أهميته ،كونه مكانا فاعلا يتبادل التأثير والتأثر مع الإنسان فحضر البحر ، في اتساعه وغموضه وانفتاحه ورهبته ، وبحمولاته الدلالية في الرواية "فهو العالم الممتد والمتسع والشامل الذي يقابل فضاءات المدينة الاختيارية والجبرية في ضيقها وتداخلها وضوابطها ومن ثم فهو الفضاء الذي يمثل المدى ، حيث يحقق للذات السكينة وللكيان التوازن ، عبر المناجاة والاعترافات وأشواق اليقظة والحلم، وكذلك من خلال التأمل والاستذكار ، بحثا عن أفق الخلاص"[2].

ويرتبط البحر بدلالات كثيرة فهو مخزون لرزق الإنسان وموطن لألمه إذا هلك فيه ، وهو ذاكرة للطفولة وحنين للماضي ، ومتعة وفرجة للناظر.

ولجوء الإنسان إلى هذا الفضاء ، يكون للتنفيس عن الذات ، لما تلقاه من أشكال قهر وضياع وتشتت وآلام وانكسارات وخيبات اجتماعية ، فتكون مناجاة البحر راحة وسكينة لِمُرتاديه تتوحد به نفس الإنسان وتعشقه كما عشقته "رجاء" بطلة رواية "زهرة الصبار" في قولها :"أجد في البحر بعضي وكلي أجد فيه وعود السفر، والرحلة واللقاء بالمجهولين والمخمورين والمحطمين ... يا شبيه البحر... "[3]، هنا تهرب البطلة إلى البحر لتنسى همومها، وتفر من زحام المدينة وتفرج عن المكبوت من الأحلام والرغبات ، حيث يتحول البحر إلى رمز للصفاء والنقاء والسكينة ، تقول البطلة :" البحر يحتوينا في أعماقه التي لا تعرف الدنس...كبرياء الماء...ذهب الرجال...ذهب الحب ، ذهب الصديق...ذهب الزوج...بقي البحر يحيط بي من

[1] – ينظر، نزيه أبو نضال ، أدب السجون، دار الحداثة ،عمان ،ط1، 1981،ص78.
[2] – بوشوشة بن جمعة ،الرواية النسائية المغاربية ، ص260.
[3] – علياء التابعي، زهرة الصبار، ص145.

ثلاث جهات والرابعة للآتي... من أجله أحببت اللون الأزرق حبا غير مشروط وكل ما يمت إلى الاتساع والصفاء والمغامرة والترحال والأشواق بصله..."[1].

إن العلاقة التي تربط المرأة بالبحر ، هي علاقة ألفة ومحبة تشكلها أشكال الاعترافات والمناجاة طلبا للخلاص وتفريغا للمكبوت كما نجد ذلك في رواية "المرأة التي استنطقت الطبيعة" حيث تناجي البطلة "نعيمة" البحر، في مشهد حواري تنطق فيه الراوية البحر، تقول:

. "يا بحر ، هل زارت شواطئك امرأة مهمومة مثلي؟

ـ يا ابنة الطبيعة ...الأحداث الكبيرة التي تدور حولي والفواجع التي أشهدها تكاد تقضي علي...لقد امتلأ قاعي بالطائرات والضحايا وشكلت رمالي مرارة الألغام...

. الأحداث التي تحيطني من كل جانب أنستني جمال الصيف والمصطافين وألعابهم وأراجيحهم ومضارب كورهم.

ـ لا تقلقي يا ابنة الطبيعة... يا صديقة البحر... خذي مني هذه الحكمة: أنا لا أنصح إلا بالصبر.. تجاربي الكبيرة علمتني أن الغضب أضعف الحلول.

لم نتبادل أنا والبحر نظرات وتأملات خالية من أي معنى ، لقد تحاورنا... وبلغ بنا الانسجام حدا التفاهم معه على كل شيء ، من عمق موجاتي أتاني وفي طياته ألوانا جذابة قوية ردهتها حيرتي.

نعم ، سأظل أحادث البحر إلى أن ينبت للبحر لسان"[2].

لقد مثل البحر للبطلة الفضاء الذي تحقق فيه ذاتها الانعتاق والانطلاق والحرية ، بعيدا عن كل أشكال الرقابة كما أنه مصدر اطمئنان وراحة وتوازن لكيانها.

ويمثل البحر أيضا مصدر بؤس وحزن للبعض ،كونه أخذ منهم أحباءهم ،كما تمثله رواية "وسمية تخرج من البحر" حيث أخذ البحر حبيبة "عبد الله" ، والتي اختبأت فيه خوفا من حراس الشواطئ حين كانت رفقة "عبد الله" ظنا منها أنه مخبأ آمن لها ، وهنا أصبح البحر مكانا

[1] – المصدر السابق ،ص103.

[2] – نادرة العويتي ، المرأة التي استنطقت الطبيعة،ص81.

معاديا جالبا للآلام وحاملا للموت ، يقف "عبد الله" أمامه صارخا "يا ابن الكلب ...أنت الموت أكرهك ، لقد أخذت حبيبتي"[1]، وهكذا أصبح البحر قبر "سمية" "همسات أمواجه تتلاحق إلى أذنيه فيتصور أن صوت "وسمية" العذب يأتي مع همس الموج ويرسل له الأشواق"[2].

كما أن البحر ابتلع أحد أبناء "أبو مصطفى السماك" أحد أبطال رواية "بيروت75" ، حين رافق والده إلى الصيد ، يقول الوالد " كنا نصطاد أول هذا الصيف ، يوم جرب علي حظه للمرة الأولى مع إصبع الديناميت ، كان الضرب موفقا ، وخرجت له عشرات من الأسماك ، طفت على وجه الماء ، قفز إلى الماء فرحا، ولكثرة ما استبد به الفرح حمل في كل يد سمكة كبيرة وقبض بأسنانه على سمكة ثالثة ، وسبح بها نحو القارب ، السمكة في فمه ،لم تكن قد ماتت بعد ، كانت تتخبط ، انزلقت إلى حلقه واختنق ، اختنق فعلا، مات بكل بساطة اصطادته سمكة بدلا من أن يصطادها"[3].

وهنا نرى كيف أن البحر كما هو مصدر رزق ومورد خير للكثيرين ، هو أيضا مصدر حزنهم وألمهم حيث يسلبهم الراحة والصحة ويبعدهم عن الأهل ويعرِّضهم للمهالك في سبيل لقمة العيش.

إن روايتي "بيروت 75" و" وسمية تخرج من البحر" تتشابهان إلى حد كبير ، في نظرة الشخصيات إلى البحر، فرغم أن كلا من "أبو مصطفى "بطل الرواية الأولى ، و"عبد الله" في الرواية الثانية ، فقدا أعز شخص لديهما ، وبالرغم من محاولتهما معاداة البحر وهجرانه إلا أنهما لم يستطيعا فعل ذلك ، حيث يصبح الإنسان في موقف متناقض من هذا البحر الذي يحمل له السعادة والخيرات ، ويحمل الآلام ويسبب الموت في مرات أخرى ، ليجمع له عاطفة الحب والكره له في آن واحد ، يقول "عبد الله" :"كرهت البحر خاصمته هجرته ، لم يدم خصامي لهذا الحبيب طويلا ، سرعان ما عدت إليه ، أعطيه حبي ويعطيني الخير والأيام

---

[1] – ليلى عثمان، وسمية تخرج من البحر ،ص105.

[2] – المصدر نفسه ،ص123.

[3] – غادة السمان، بيروت 75،ص35.

تتلاحق"[1]، وفي مقطع آخر يخاطب "عبد الله" هذا الفضاء مخاطبة العظماء ويوصيه بأن يرحم حبيبته يقول:" يا بحر... يا بحر جئناك نحمل الأمل...كانت تريد بيتا تزرع فيه شجرة..يا بحر أودعتك حبيبتي فكن رحوما ستورا"[2]، كما أنه يقصد البحر كل يوم يسترزق منه ويمني نفسه في جو روائي أشبه بأجواء الحكايات العجائبية ، يقول "آه ، غدا ستعود الشبكة ، سيزغرد قلبي سيحمل الخير ، سيشم في كل سمكة رائحة يحبها، قد تحمل السمكات إليه شيئا من القاع من الذكرى التي لا تزال حية"[3].

كما يرتبط البحر لدى "أبو مصطفى" في "بيروت75" كذلك بالبعد العجائبي والخارق ، حين يفكر بأن المصباح السحري سيخرج من البحر ليحقق كل أحلامه "إنه يمتلئ قوة وتوقدا وشوقا إلى لقائه ويسارع إلى البحر ، ثلاثون عاما وهو يحلم بأن المصباح سيخرج ذات يوم من البحر ليعلق في شباكه وهذا الحلم وحده جعله يستمر"[4].

إلا أن هذه القناعات الساذجة والتصورات والحمولات التي احتفظت للبحر بأساطير وقصص في الذاكرة الشعبية، سرعان ما نجدها ترتطم بأرض الواقع ، حيث صراع الإنسان مع أخيه وحيث الحرب الأهلية في لبنان التي أنهكت شعبه.

لقد تطورت كتابة البحر، من مكان للرومانسية واللمعان والزرقة إلى كتابة البحر بوصفه مصدر رزق ومعيشة ، لذا تتصل الشخصيات التي تعيش البحر وتتحدث عنه بماضي المجتمع وحاضره وبالصراع الاجتماعي من أجل لقمة العيش"[5].

ويظل الإنسان حائرا متناقضا أمام غموض البحر وغضبه مهما أحس أنه امتلكه ،حتى لو اختزله إلى شيء بسيط بغية السيطرة عليه ، إلا أنه يبقى عصيا على السيطرة والخضوع.

[1] – ليلى عثمان، وسمية تخرج من البحر ،ص65.
[2] – المصدر نفسه،ص103.
[3] – المصدر نفسه ،ص10.
[4] – غادة السمان، بيروت 75،ص25.
[5] – ينظر : صبري حافظ ، جماليات الرواية الجديدة ، دار المعارف ،القاهرة ، ط1998، ص205.

والبحر من الأمكنة المفتوحة على احتمالات الموت والحياة ، إلا أنه في رواية وسمية تخرج من البحر" شكل مجالا خاصا لحظة اختباء البطلة فيه واعتقادها أنها بالدخول إليه قادرة على النجاة من المكان الذكوري العام والمفترض ألا تتواجد فيه بمفردها أو مع شخص آخر مهما كانت صفته.

ورغم التغيير الذي طرأ على كتابة البحر ، إلا أنه احتفظ لدى بعض الكاتبات بالنظرة الرومانسية ،كما نجد ذلك في رواية "فوضى الحواس"لأحلام مستغانمي ، حيث تحول البحر إلى حبيب منتظر، تقول الساردة :"وكنت جئت إلى هذه المدينة دون مشاريع ودون حقائب تقريبا وضعت في حقيبة يدي ثيابا قليلة ، اخترتها دون اهتمام خاص ، لأقنع نفسي أن لا شيء كان ينتظرني هناك ...عدا البحر، البحر الذي يملك حق النظر إليَّ في ثياب خفيفة دون أن يناقشه أحد في ذلك ، ولذا جئته بأخف ما أملك ، وبتواطؤ صامت ، فأنا لا أدري إن كنت جئت حقا من أجله"[1].

هنا يصبح البحر الوحيد القادر على ممارسة طقوس العشق وترويض الجسد، وهو فضاء يمنح أفقا للتفاعل والفعل والفاعلية.

لقد استطاعت الروائية العربية أن تعطي للمكان تكنيكا يعزز بناءها له، ويبرز خصوصيتها من خلال أفكارها المتضمنة للنص الروائي ، حيث حفرت في داخل وباطن النفس البشرية وفي ثنايا الذاكرة واختارت تفكيك العوالم الداخلية ، واتجهت بكتاباتها السردية من الخارج الاجتماعي، بل الإيديولوجي أساسا إلى الداخل المجهول والغائب ، فأسست كتابة سردية ذاتية.

كما كان المكان عند المرأة الكاتبة نوعا من التعبير عن خصائصها التي ترغب في إيصالها بلغة تفيض بالمشاعر العاطفية والأحاسيس النفسية، حتى أصبح المكان عبر تشكيله ، مكانا نفسيا يعج بصوتها الواضح والصريح لمشاكلها وهمومها.

وقد ظهر المكان في بعض الروايات المدروسة، معبرا عن رؤى وأفكار تجمع ما بين النفسي والاجتماعي وحتى السياسي ، وامتازت الأمكنة بتراوحها ما بين الخاص والعام ، حيث تتعلق

[1] – أحلام مستعانمي، فوضى الحواس، ص139.

الأولى بالذات الأنثوية والثانية زاحمت فيها الأنثى الرجل، والذي اقتصرت عليه هذه الأمكنة ، متجاوزة بذلك كل الأعراف والتقاليد المتعارف عليها في المجتمع.

وقد امتاز المكان في الرواية النسوية العربية موضوع البحث بتعدد وظائفه وصوره وملامحه وثراء دلالاته، وكثافة رموزه.

الفصل الرابع

خصوصية الخطاب الروائي النسائي العربي وأفق التلقي

1- تقنية السرد النسائي.

2- الاختلاف وملامح الخصوصية في الأدب النسائي .

3- اللغة الأنثوية في مجادلة الخطاب الذكوري.

4- تلقي الرواية النسوية العربية، أسئلة الراهن وأفق الإنتظار

1 . تقنية السرد النسائي:

يعتبر القرن العشرين وما تلاه فضاء عصريا جديدا ، يتسم بمظاهر الحداثة والتحول والتغيير إذ لم يعد ذلك العصر التقليدي العتيق الموسوم بالثبات والمراوحة ، نظرا لتلك الترسبات التي تحجرت في ذهنية الإنسان العربي ونظرته الأحادية المنغلقة ،ذلك عصر قد ولى ، وحل محله عصر آخر ، شكل إفرازا جديدا ، متناسلا مواكبا للتحولات المتسارعة في الزمان والمكان والإنسان، ومن ثم في المجتمع ونظامه وثقافته وحركته وسكونه وقضاياه الفكرية والسياسية.

وقد أصبحت الرواية في الوقت الراهن الأكثر قدرة على الإلمام بقضايا المجتمع ، ومواكبة مستجدات العصر فالرواية قادرة على تحرّي رؤى العالم وآفاقه ، وتقديم تصور يقارب المعالجة وفق خطة فنية تمثل العملية الإبداعية ، ولا يتسنى ذلك إلا بتوافر المرجعية التي يستمد منها القاص مادته الحكائية ويخلق خلفيته التاريخية قصد تغذية (السرد) وتحريكه، كما يمثل الواقع مجالا خصبا للالتقاط وصياغة المشهد الروائي .

و للرواية في الزمن الراهن حضور أقوى مما كانت عليه في أزمنة سالفة ، خاصة بعد أن دخل العنصر النسوي في المجال السردي وأثبت حضوره الفعلي بوصفه ذاتا فاعلة في الخطاب الروائي وليس مجرد موضوع منظور إليه.

كما تحقق الرواية للمرأة المبدعة شيئا من تشكيل ذاتها الحقيقية داخل فعل الكتابة ، حيث تجد المرأة في النص الذي تكتبه نزعة الخلاص والتحرر من الكبت وسجن الظلام والانطلاق إلى عوالم مبدعة من خلال اللغة التي تبلغ درجة عالية من البوح الذاتي متحدية بها، متمردة على تقاليد المجتمع من خلال تمردها على تقاليد الكتابة ، حيث يتداخل ويتمارى دور المبدعة في متنها الحكائي الذي يبدأ من أدق الانشطارات الذاتية في علاقة الذات بالذات وصولا إلى علاقتها بالآخر، حيث يلعب التخييل أثناءها عامل الثقل والقوة .

إن كتابة المرأة هي التي تحولها من موقع (المفعول به) إلى موقع (الفاعل) كون سرد المرأة كشف لحجب الثقافة المتجذرة، و تعرية للحقائق والأشياء ، وإظهار للمستور والمقنع.

حين تكتب المرأة نصها تكون قد كتبت ذاتها ، هذه الذات التي تتحول إلى علامة أنثوية جاذبة مستقطبة لجميع المحاور الأخرى " كما تتحول إلى مطلق سريع الانشطار يصعب الإمساك به ، يتوزع في خلايا النص معتمدا على الصيغ المحتملة التي تجعله في حالة تغير وتلون ، إن الكتابة إيقاظ لفتنة كانت نائمة ،وإشعال لنار كانت خابية ".[1]

ويعد السرد من أهم مكونات الكتابة الروائية، فهو قوام الرواية وهو" نقل الحادثة من صورتها الواقعة إلى صورة لغوية "[2]، وهو" عرض مُوجه لمجموعة من الحوادث والشخصيات المتخيلة بواسطة اللغة المكتوبة فالعرض يعني تقديم الحوادث والشخصيات بحيث تبدو مقنعة للمروي له"[3].

والسرد كما يقول عبد الملك مرتاض " بث الصوت والصورة بواسطة اللغة ، وتحويل ذلك إلى إنجاز سردي ، إلى مقطوعة زمنية ، ولوحة حيزية ، ولا علينا أن يكون هذا العمل السردي خياليا أم حقيقيا "[4].

والسرد عند سعيد يقطين " هو التواصل المستمر الذي من خلاله يبدو الحكي كمرسلة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه ، والسرد ذو طبيعة لفظية لنقل المرسلة ، وبه كشكل لفظي يتميز عن باقي الأشكال الحكائية (الفيلم ، الرقص ...) أما الأحداث فهي الأشياء التي وقعت"[5].

ونحن لا نستطيع دراسة هذه التقنية بمعزل عن التقنيات الأخرى ، إذ كثيرا ما يتداخل الوصف بالسرد ، كما يعد الحوار سببا من أسباب حيوية السرد وجماله ، إذ أن " النص الروائي في جملته ينقسم إلى مقاطع وصفية ومقاطع سردية ، وأيضا إلى حوار ، إنما الثنائية الأساسية هي بين السرد والوصف وتتناول المقاطع السردية الأحداث ، وسريان الزمان ، أما المقاطع

[1] عبد الله الغذامي ، المرأة واللغة ، ص 137.

[2] عز الدين إسماعيل ، الأدب وفنونه ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط[6]، 1976 ، ص187.

[3] الفيصل سمر روحي ، بناء الرواية العربية النسوية ، منشورات اتحاد الكتاب ، سوريا 1995 ، ص 290.

[4] عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، عالم المعرفة ، ع 240 العام 1998 ، ص 256.

[5] سعيد يقطين تحليل الخطاب الروائي ، ص 41.

الوصفية فتتناول تمثيل الأشياء الساكنة ونستطيع أن تتصور مقاطع وصفية خالية تماما من عنصر الزمان"[1].

إن استخدام الكاتبة لتقنية الوصف في النص الروائي يعني " تعطيل زمنية السرد، وتعليق مجرى القصة لفترة قد تطول أو تقصر "[2] ، مما ينتج عنه إبطاء لوتيرة السرد وخلل في إيقاعه الزمني ، فبالرغم من أن السرد والوصف " يعتبران عمليتين متشابهتين ، لأنهما يتكونان معا من الكلمات ويؤديان وظيفة نصية واحدة ، فإنهما مع ذلك يختلفان من حيث الهدف ، فالسرد يشكل " التتابع الزمني للأحداث " والوصف يمثل " الأشياء المتجاورة والمتقاطعة في المكان "[3] ، ومن هنا يرى حسن بحراوي ، أن علاقة الوصف بالسرد هو نوع من التنازع النصي " فالوصف لا ينهض إلا على أنقاض السرد الذي يستقبله وينجم عن ذلك صراع بين الاثنين يبدأ بهجوم الوصف واحتلاله للنص ، يتلوه رد فعل السرد الذي يأخذ في استعادة مواقعه وتأكيد مكانته في الميدان... أما أسلحة المعركة فهي الصفات والنعوت بالنسبة للوصف، والأفعال من جانب السرد"[4].

وفي توسل الكاتبة الحوار في النص الروائي تنحو بشكل مؤقت عن السرد، لأن الشخصيات تفصح بنفسها عما يعتريها ، وتنطق بلسانها عن دواخلها ، وتوجه خطابها إلى الآخر دون وساطة الراوي والغالب وجود صيغتين لهذا الحوار : صيغة حوارية خالصة لا أثر للسرد فيها وصيغة حوارية ثانية تجسد علاقة أخرى بين السرد والحوار ... وتبرز داخل الجملة الحوارية نفسها ، وهذه العلاقة تدل على تبادل الأدوار الحكائية ، ويقصد بها تعرض علاقات السرد والعرض والحوار بين الراوي و الشخصيات للعديد من التبدلات ، إذ نجد الراوي يتحدث مع باقي الشخصيات، كما نجد الشخصيات تمارس السرد[5].

---

[1] سيزا قاسم ، بناء الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط 1984 ، ص 116.
[2] حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي الغربي، بيروت ، ط1 1990 ، 170.
[3] المرجع نفسه ، ص 177.
[4] المرجع نفسه ، ص 178
[5] ينظر الفيصل سمر روحي ، تحليل الخطاب الروائي ، ص 195.

وهكذا نجد أنه من الصعوبة أن نقوم بدراسة تقنية منفصلة عن الأخرى ، إذ تتداخل هذه التقنيات فيما بينها مؤلفة النسيج الروائي.

إن معظم الروائيات ابتدأن روايتهن بالسرد في معظم الأحيان ، وقد سردت الأحداث بضمير الغائب وضمير المتكلم الذي يأتي في "المرتبة الثانية من حيث الأهمية السردية بعد ضمير الغائب ، ولضمير المتكلم القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعا ، إذ كثيرا ما يستحيل السارد نفسه في هذه الحال ، إلى شخصية كثيرا ما تكون مركزية "[1].

أما ضمير الغائب – وهو الأكثر شيوعا بين الضمائر – فقد وصف بأنه " سيد الضمائر السردية الثلاثة وأكثرها تداولا ، وأيسرها استقبالا لدى المتلقين " [2]، إذ يتيح استعمال ضمير الغائب للكاتب الروائي " أن يعرف عن شخصياته وأحداث عمله السردي كل شيء ، وذلك على أساس أنه كان قد تلقى هذا السرد قبل إفراغه على القرطاس "[3]، وقد تلجأ الكاتبة إلى المزاوجة بين ضمير المتكلم وضمير الغائب ، كما تسرد أحيانا أحداث الرواية عبر تقنية تعدد الأصوات والتي تسرد فيها الأحداث بواسطة ضمير المتكلم بغية تقديم وجهات نظر متعددة.

وينبغي أن نشير إلى أن الكاتبات قد استفدن من التقنيات الروائية في بناء عالمهن الروائي كالمناجاة والمونولوج وتداعي الأفكار والرمز.

في رواية "الميراث" لسحر خليفة نلاحظ استخدام ضمير المتكلم "أنا" الذي تمثله البطلة "زينة" إلى جانب صوت الراوي العليم الذي يطل في الجزء الثاني من الرواية عند وصول "زينة" إلى الشرق، فينطق عل لسان باقي شخصيات الرواية ،ويتحدث عن معاناة كل منهم ضمن إطار المعاناة العامة التي يفرضها المكان وتقاليده وظروفه السياسية المتمثلة بالاحتلال الصهيوني لفلسطين، ويحضر المكان بوصفه صورة للهوية فتتحرك زينة على أرض الوطن الذي يشكل هويتها الضائعة زمن معاناة الذات، وإبعادها عن الأب الذي يمثل هويتها لاقتران اسمها به

[1] سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، ص 195.
[2] عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص 177.
[3] المرجع نفسه ، ص 177.

كونه مُنشئ الطفولة ،والحامل لروح المكان ،فتبدأ زينة بقراءة واقع الوطن وتقديمه ضمن عقد اجتماعية واضطرابات سياسية ، وتحاول زينة فهمها أثناء مواجهة نفسية مع جسد الأب تنصلت بها من أسر الماضي ، وقرأت الحاضر بوضوح إلى أن عادت إلى الغرب حاملة هوية واستقرار نفسي يوقف معاناة الذات ،والسرد على لسان زينة أو بألسنة الرواة العليمين يظهر الوطن بتشويهات نفسية وبيئية تصنع دائرة الموت ،مثلما يظهر من نهاية الأحداث وموت زوجة الوالد التي تحمل طفلا ملقحا بتلقيح إسرائيلي طمعا بالحصول على الميراث ،كأن هذا التشويه لا يسمح بولادة طبيعية ، ولا يمكن أن تقبله الهوية فيقع الإجهاض كرمز للتطهير ويؤدي إلى الموت.

وتعمل الروائية على نقل انفعالات الشخوص وحالاتهم النفسية ،لنجد القارئ يتعاطف مع بعض الشخصيات ، ويغضب من الأب حينا ويتعاطف معه حينا آخر، اعتمادا على الإحساس الذي تنقله الساردة في تقديمها للأشخاص ، فمثلا ترسم لنا الأب في الجزء الأول دافئا حنونا نستشعر ذلك من لغته وحكاياته ورصد الابنة لمشاعرها نحوه ،حتى في دور الانفصال وممارسته لعنف السلطة الأبوية ، إذ تظل الابنة تحمل إحساسا بالذنب تجاهه وترى العالم من خلاله، تصفه زينة قائلة: "كان رجلا طيبا، مليئا بالذكريات والدعابات والحكايات الطريفة ،ولا أنسى منظره حيث كان يجمعنا حول مدفأة الحطب ..وحين أذكر السكين وتلك النظرة ،أذكر أيضا دموع الحنين والأحلام"[1].

وبعد دور المعاناة وقدوم لحظة المواجهة ،تحكم الذات المتعبة على الأب التقوقع داخل جسد مسجى تراقب انفعالاته ، وتواجهه ضمن لحظات نفسية قاسية معقدة تطل من السرد، يتحرك بها طرف واحد ويتلقى الآخر المشاعر المضطربة ،لِتَنفَلِتَ الأنثى من سلطته النفسية بما تمثله من حب ومعاناة في آن واحد.

وأحيانا نجد الكاتبة سحر خليفة تحمل صوت "زينة" فتنطق بالنيابة عنها بملاحظات سياسية ومحلية تعرفها جيدا، ويستحيل أن تكون زينة على علم بها ، فتقول مثلا: "انتشرت ظاهـــــرة

[1] ـ سحر خليفة ،الميراث ، ص20.

المشاريع فالجميع لا يفكرون إلا بالمشاريع ...المواطنون والمُعاد توطينهم وحتى المستوطنون لا يفكرون إلا بهذا ...وأجواء السلم وفقر الناس من فقر الحرب والانتفاضة"[1].

وتقدم سحر خليفة عالما يضج بالحركة والأحداث والشخصيات ، والتي تصدر من زوايا مختلفة داخل الوطن لتعبر عن معاناته وظروفه ،وتتنوع الروائية في أساليب اللغة ، أحيانا تصف الأماكن وتنقل الشخصيات ، وتهبط حينا آخر لتنطق بألفاظ نابية وسوقية ضمن حوار تحاول الاقتراب به من الواقع.

في رواية الكاتبة أنيسة عبود " النعنع البري " تعتمد الروائية على تقنية تقوم " على توليد الحكاية وملاعبة الأزمنة الثلاثة (الماضي والحاضر والمستقبل) ، والضمائر الثلاثة وتوظيف شخصية الراوي في الرواية ، ويجري ذلك في فورة مخيلة خصيبة " [2].

تفتتح الكاتبة روايتها بعبارة " سنحتفل معا "[3]التي تعني احتفال الراوية "عليا" مع الشاعر "علي بلِيلَة" رأس السنة ، ولا تعرف هذه الحقيقة إلا في الصفحة السابعة والثامنة من الرواية وفي أثناء ذلك تتوالد الحكايات ويبدأ سرد الأحداث ، وهو سرد ليس خطيا مستقيما ، أو متسلسلا على نحو منطقي، إذ يتكسر السرد الذي يتوسل الحاضر عبر ارتدادات الذاكرة نحو الماضي " فيتحرر من خطيته ، وعليه فالأحداث لا تتوالي ، ولا تتعاقب تاريخية واضحة بل تتقاطع وتتزامن وفق رؤية الراوي " [4]، ويبدأ "علي" سرد الأحداث من الصفحة السابعة عشرة لتعود "عليا" من جديد وتستلم مهمة السرد حتى نهاية الرواية تقول عليا " أحيانا لا يعرف المرء لما يسرد أشياء من الذاكرة ، ربما عندما يفقد البرهان على صدق إحساسه أو عندما يرفض الآن " [5]، فالارتداد إلى الماضي عبر الذاكرة ماهو إلا رفض للحاضر الذي يعجز عن صنع المستقبل ، لذا يصير الماضي هو المستقبل.

1. المصدر السابق ،ص21.

2. سليمان نبيل ،الكتابة والاستجابة ،اتحاد الكتاب العرب ،دمشق،ط 2000، ص52.

3 .أنيسة عبود النعنع البري ،ص 5

4. سليمان نبيل ،الكتابة والاستجابة ،ص56

5 أنيسة عبود، النعنع البري، ص 66.

وتقوم الكاتبة في هذه الرواية بتوظيف شخصية الراوي في الرواية ، فنرى "عليا" " لا تفتأ تقطع السرد كي تستحضر 'الراوي' فتجادله ويجادلها "[1]وما إن تصمت حتى نرى الراوي يسرع ليتابع الرواية عنها وهذا ما نلمحه في هذا المشهد الحواري بينهما : " أيها الراوي : لماذا تتكلم عني ؟ ألم نتفق أن تسمعني ؟ ! أنت صمت....

. كان علي أن أتابع كي لا يسبقني الزمن... زمن السرعة والإيدز والسقوط والسلام...

. أجل الحروب تدمر الأرض، والسلام هو الشعار ... هو قميص عثمان.

. أنت كنت متعبة لهذا سكت ...

. كان عليك أن تسألني رأيي

. لماذا أسالك ؟ !

. نوع من احترام رأي الآخر " [2].

تتكرر المشاهد الحوارية بين "عليا" والراوي ضمن باقي الرواية، وقد أفسد هذا الحوار المفتعل بين الراوي والبطلة تفاعل المتلقي مع الفضاء الروائي ، إذ أدخله إلى عالم مصطنع ينازعه كل من البطلة والراوي ، وقد تمكنت الكاتبة من أن تقدم لنا مشاهد تخيلية ذات دلالات واقعية " عودة الشهيد رافع " من عالم الموت ، وكيف تم رفضه من المنتفعين باستشهاده ، في صورة تجعل المتلقي يشعر ببشاعة زمن تتم فيه المتاجرة بأسمى القيم ، وبات الإنسان يبحث عنها ولا يجدها.

وتهدف الكاتبة من وراء توظيف هذه المشاهدة التخيلية إلى فضح ما يعتري مجتمعاتنا العربية من ازدواجيات وتناقضات وزيف وخداع.

وتقدم الكاتبة ألفة الإدلبي روايتها " دمشق يا بسمة الحزن " عبر أسلوب المذكرات ، وتتألف الرواية من فصلين : الفصل الأول لا يحمل عنوانا ويمتد عبر خمس وسبعين صفحة ، أما الفصل الثاني فيحمل عنوان "الكراس الأزرق " ويمتد حتى نهاية الرواية ، تقوم سلمى بنت أخ صبرية بسرد الفصل الأول إذ تضعنا الكاتبة في قلب الأحداث ، فنشهد الحالة المتأزمة بين

[1] سليمان نبيل ، الكتابة والاستجابة، ص 62.

[2] أنيسة عبود، النعنع البري،ص **67**.

صبرية وأخويها راغب ومحمود بمناسبة مرور أربعين يوما على وفاة والدهم ، إذ تقوم صبرية بترتيب احتفال كبير تتلى فيه آيات قرآنية على روح والدها دون استشارة أحد ، فيغضب أخويها ونشهد في هذا الفصل انتحار صبرية معلنة تمردها على الحياة التي عاشتها عبر فعل الموت الذي حقق لها انتصارا على واقعها ومجتمعها الذكوري الذي حرمها أبسط حقوقها.

وفي سرد سلمى للأحداث يجتمع الوصف والسرد ، إذ تقوم سلمى بنقل ما تراه في دار جدّها واصفة تلك الدار ، وتلك العلاقات القائمة بين أبيها وعمّها راغب وعمتها صبرية ، مما يعطل زمن السرد ويوقف مجرى الرواية لفترة زمنية .

تتوسل سلمى في سردها للأحداث ضمير المتكلم الذي يفصح لنا عن شخصيتها وعن محيطها الاجتماعي وفي أثناء السرد ترتد إلى الماضي ، فيتكسر زمن السرد ويتوقف زمن تقدمه ، ثم لا تلبث تعيدنا إلى لحظة السرد الراهنة تنقل سلمى مشيرة إلى وطأة العادات والتقاليد التي تكبل الفتاة في بلادها " كأن لم يسبق لي أن حضرت حفلات المآتم ، لأن العادات المتبعة آنذاك في بلادي كانت لا تسمح للصبايا بحضور المآتم ، إلا إذا كنّ متزوجات..." [1].

مع الفصل الثاني وهو الفصل الرئيسي في الرواية ، تبدأ سلمى قراءة مذكرات عمتها ، فنسمع صوت صبرية عبر ضمير الأنا ، فتتجسد معاناتها ماثلة أمامنا بكل تفصيلاتها ، وجعها وفرحها ، حزنها وألمها يأسها وقلقها ، ويتكشف لنا أن انتحار صبرية لم يكن عرضيا ، بل كان نتيجة ظروف اجتماعية أحاطت بها فقد مورست عليها منذ الصغر مجموعة ضغوطات أرّقتها ، مع فرض الحجاب و مضايقات أخيها راغب واستشهاد أخيها سامي ، واغتيال عادل خطيبها ، وموت والدتها ومرض والدها ومحاولة بيع مسكنها ، كل ذلك دفع صبرية إلى الانتقام من تلك الحياة البائسة ، فشنقت نفسها محققة ذاتها رافعة راية الانتصار، كما تصوَر لها.

أعطت الكاتبة بطلتها صبرية فرصة التعبير عن ذاتها باستخدام ضمير المتكلم ، فتلمسنا واقعها وعرفنا ظروفها ، وتمكنا من قراءة ما يختلج في أعماقها ، وعايشنا حالتها النفسية التي كانت تمر بها "الكائنات كلها من حولي تمر بها الحياة ، تمارس حقها بفرح وعفوية ، إلا أنا

[1] ألفة الإدلبي ، دمشق يابسمة الحزن ، ص 9.

إنسانة محرومة ، مما لم تحرم منه الحشرات الصغيرة والديدان الحقيرة أنوثتي تئن في قفصها كحيوان جريح ، أشعر أني أجف لحظة فلحظة ، وأنا حبيسة هذه الجدران العالية ، في هذا البيت العتيق مع هذا العجوز المريض ..."[1].

أرادت الكاتبة أن تبين واقع الفتاة في المجتمع الذكوري ، وأن تدين هذا المجتمع الذي يحرم الإنسان حقه في الحياة ، كما تصور حالة الكبت التي تعاني منها صبرية والمشاعر التي تنتابها وهي سجينة البيت لا تستطيع الخروج ، فقد تمكنت منها القيود واستنزفت طاقتها فسلبتها حريتها ، وأضعفت إرادتها وقوتها .

زاوجت الكاتبة بين الوصف والسرد في الرواية ، غير أن الوصف لديها " وظيفي " محدد حين ترسم الشخصيات ، أما عندما ترسم البيئة بمحتواها الزماني والمكاني ، يكون الوصف مستفيضا متتبعا لأدق التفاصيل فيها ، لا سيما حين تصف عادات هذه البيئة و تقاليدها أو حين ترسم تراثها المعماري والمكاني "[2]، وإن كان الوصف كما يقول آلان روب غرييه " يهدف في معظم الأحيان إلى بناء ديكور وإلى تحديد إطار الحدث ، وتصوير الشكل الفيزيقي للأبطال والشخصيات الرئيسية ، وكان نقل الأشياء الموضوعة بهذه الطريقة الدقيقة يشكل عالما مستقرا مؤكدا، يمكن الرجوع إليه بعد ذلك بسهولة ، عالم يؤكد بفضل تشابهه مع عالم " الواقع" صحة الأحداث والكلمات التي سيملأ بها الكاتب هذه الإطار"[3].

تقول صبرية في مذكراتها " لقد طالت قاماتنا، ونبت شاربان أسودان لأخي راغب ، كان يتباهى بفتلهما وتمسيدهما أمامنا ، كما راح يحاول أن يفرض سيطرته علينا كلنا في أثناء غياب أبي عن البيت وبصورة خاصة علي أنا ... كان يجب أن يأمرني، ويذلّني، أو يصرفني عن الدراسة أو يشعرني أنني أقل شأنا" [4].

---

[1] المصدر السابق ، ص 82.

[2] سحر شبيب ، الالتزام والبيئة في القصة السورية ، دار اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، ص 177.

[3] غريب آلان روب ، نحو رواية جديدة ، ترجمة مصطفى إبراهيم ، دار المعارف ، مصر ،د.ت ، ص 129.

[4] ألفة الادلبي ، دمشق يا بسمة الحزن ن ص 96.

كان وصف الكاتبة هنا وصفا وظيفيا لذلك أعطتنا تصورا عاما يساعد على فهم الشخصية وهي لم تصف راغب إلا لتُبين التغيير الذي طرأ على شخصيته بعد أن أصبح رجلا ومحاولته السيطرة على البيت ومن فيه .

وقد ضجّت هذه الرواية بالمشاهد الحوارية ، فأسهم ذلك في تطوير الأحداث ، وكشف عن نفسيات الشخصيات " فالحوار في الرواية يهدف إلى الكشف عن نفسية الشخصية المتحاورة أو الإيحاء بصدى الحدث فيها ، أو الإسهام في تطوير هذا الحدث بما عسى أن يترتب على الحوار من فعل"[1].

فالحوار بين عادل وصبرية مثلا لم يكن ينقل صور الواقع المحيط بهما فحسب ، بل كان يكشف عن عمق الوعي الوطني الاجتماعي لدى كل واحد منهما ، كما يوضح جوهر العلاقة النبيلة التي تربطهما ، والتي انبثقت ونمت في ظل الحب الكبير ، حب الوطن والتطلع إلى حريته.

وقد أسهم الحوار في تطوير الأحداث والكشف عن أغوار الشخصيات، مما جعل الرواية أكثر حيوية وحركة ، فتنوع السرد ، وتعرفنا إلى آراء الشخصيات وموقفها من الأحداث ، ولم تخلو المشاهد الحوارية من السرد.

أما حنان الشيخ في روايتها " مسك الغزال " تختار طريقة خاصة لسرد أحداث روايتها ، حيث تتقاسم أربع نساء من جنسيات مختلفة سرد الأحداث ، ثلاث عربيات (سهى ، نور، تمر) وواحدة أمريكية (سوزان)، وتعدد الرواة تقنية روائية حديثة " تبرز فيها الآراء ووجهات النظر وكأننا إزاء حوارية أو مسرحية ، فلا يكون الراوي الواحد مهيمنا على الإيقاع السردي ، وإنما تتجلى الحقيقة السردية بعد قراءة العمل كاملا"[2].

[1] أحمد فتوح ، الحوار الروائي ، مجلة فصول ، المجلد الثاني ، ع2 ، القاهرة ، 1982 ، ص83.
[2] خليل موسى ، تعدد الرواة والشخصيات المتكاملة ، مجلة الأسبوع الأدبي ع 935، دمشق 2004 ، ص 12.

وقد سردت الأحداث بواسطة ضمير المتكلم، فتناوبت الشخصيات النسائية الأربعة سرد الأحداث وبذلك أعطت الكاتبة شخصياتها حرية التعبير، وتقديم وجهات النظر، فتنوعت الآراء والأفكار وأصبح الحدث المروي أكثر التصاقا بسارده.

وعنونت الكاتبة محاور روايتها بأسماء شخصياتها النسوية ، وقسمت كل محور إلى مجموعة فصول لتوجه السرد وجهة أخرى، وتنتقل إلى حدث جديد ، وأول من بدأ سرد الأحداث "سهى" الشخصية المحورية والتي استأثرت بسرد العدد الأكبر من صفحات الرواية ، ومن خلال سرد "سهى" للأحداث ينكشف عالم الصحراء ، وتتضح معالم الشخصيات ، فنتعرف على وجهة نظرها ونغوص معها إلى الأعماق ، لنعايش معاناتها .

فالرواية تكشف لنا عن معاناة المرأة في الصحراء، وحصارها ومدى التناقض الذي يعيشه الرجل في المجتمع الصحراوي ، فهو يخاف المرأة وسفورها ، فيقوم بتحجيبها وسجنها، لأن هذا السفور يغوي نفسه فيصبح ضعيفا أمام رغباته.

وتعمد الكاتبة في أثناء سردها للأحداث إلى تقنية الارتداد بالذاكرة إلى الماضي الذي شكل أكثر مساحة السرد ، فتوقفت لحظة السرد الراهنة وتوقف تقدم الزمن إلى الأمام ، ف" تمر " تشعر بالسعادة بعد طلاقها من زوجها الثاني ، وما كانت لتشعر بذلك لولا ارتداد ذاكرتها إلى الماضي لتبين حقيقة حياتها مع زوجها الشيخ " كان الشيخ سكيرا ، يحتسي الكأس تلو الأخرى يستيقظ في العصر وينادي حتى آتي ... أُذكر نفسي بأن علي التحمل قليلا ... أفرح وأتمنى لو يأتيه النوم دائما...."[1].

لم تحفل الرواية كثيرا بالحوار، فقد جرت أحداثها في مجتمع صحراوي مغلق ، إنها رواية سردية تقوم على التداعي الحر والمونولوج وهذا الشكل السردي جاء ملائما للشخصيات وكشف عن خفايا نفسية نسوية كما أن الوصف في الرواية كان وصفا وظيفيا سواء في وصف المكان أو الشخصيات.

[1] حنان الشيخ ، مسك الغزال ، 206-207.

أما في روايتها الثانية " حكاية زهرة" للكاتبة نفسها ، نتوقف عند بنية الرواية القائمة أساسا على تقنية مزدوجة : السرد الغيري الذي تسرده الكاتبة و تدير الأحداث فيه وتنظمها ، والسرد الذاتي الذي تتناوله تباعا شخصيات الرواية ، ويمثل الاسترجاع والارتداد إلى الماضي المحور الرئيسي لهيكلة الرواية.

تتقسم الرواية إلى قسمين يتضمن الأول خمسة فصول تتناول مشاهد من سير ذاتية لكل من الراوية الأساسي، "زهرة" في الأول والثاني والخامس و"هاشم "خال زهرة في الفصل الثاني و"ماجد" رفيق هاشم وزوج زهرة في الرابع ، وتشكل هذه الفصول وجهات نظر تلتقي حينا وتتصادم أحيانا في تحليل الوقائع ذاتها ، أما القسم الثاني فيدور حول الحرب و علاقة زهرة بالقناص سامي الذي قتلها عندما عرفت حقيقته " هل أنت قناص ؟"[1]، طرحت زهرة هذا السؤال على سامي " تجهم وجهه ونفى الأمر كليا ، ووعدها بزيارة أهلها في اليوم التالي وطلب يدها منهم ، وعندما غادرت سطح البناية وأصبحت في الشارع على مرأى من منظاره عاجلها برصاصة صامتة قضت عليها "[2].

تمكنت الكاتبة في روايتها من تتبع البعد النفسي للشخصية الروائية زهرة وانعكاساته على مواقفها من الحياة فرصدت كل ألوان القهر والاستلاب الذي تعرضت له ، فجاءت شخصيتها غنية بصراعاتها الداخلية ومتفاعلة مع الأحداث ، فكانت شخصيتها نامية متطورة غنية بالصراع الداخلي ، كما أتاحت الكاتبة لبطلتها التعبير عن نفسها بنفسها مستخدمة ضمير المتكلم الذي أفسح مجالا للتداعي والاستبطان " كسيرة خافتة تطابق وضع الشخصية المسحوقة فهذه المرأة الفاقدة الذات تتكلم عن نفسها بلهجة محايدة ، وكأنها تقص حكاية الآخرين ، وليس حكايتها ... إنه الفصام يترجم أسلوبيا إلى ما يوحي بالانخطاف والذهول، الأسلوب ينقل انقياد الشخصية الموضوع لإرادة اجتماعية عملاقة ساحقة".[3]

---

[1] حنان الشيخ ، حكاية زهرة ، ص 95.

[2] المصدر نفسه ، ص95.

[3] عفيف فراج ، الحرية في أدب المرأة ، ص 246.

وهكذا تمكنت الكاتبة من رسم شخصية زهرة التي تميزت بالإقناع ، فتعاطفنا معها وعايشنا ألمها وخوفها.

في رواية " المرأة والقطة " للكويتية ليلى عثمان تبدأ الرواية من نهاية الأحداث ، أو ما قبل نهايتها بقليل ، ثم تعود إلى نقطة انطلاق الأحداث التي تتوالى بشكل خطي ، لذلك بدأت الرواية دون مقدمة ، والقارئ يجد نفسه مباشرة في قلب الأحداث لكن الكاتبة مالت إلى استخدام الارتداد حيث تقوم بتجميد لحظة السرد الراهنة وإيقاف تقدم الزمن إلى الأمام كي يرتد السرد إلى الماضي .

وبهدف تسليط الضوء على بطل الرواية من الداخل والخارج ، نلاحظ أن الكاتبة قد استعانت بثلاثة ضمائر لتحريك الحدث ، فجاء ضمير الغائب ليسرد جزءا من الرواية ، وكانت وظيفته في البداية فتح باب الأحداث والتقديم لها، وذلك تسهيلا لولوج القارئ إليها ولربط الحاضر بالماضي ، ومن ثم تنقطع حركة السرد بضمير الغائب مفسحة المجال أمام ضمير المتكلم حيث يقوم بنفسه بمهمة سرد الجزء الأكبر من الرواية ، الأمر الذي يساهم في إلقاء الضوء على حالته النفسية ويظهر قلقه وتوتره وأزمته ، فنجد البطل يناجي نفسه في أكثر من موقع " لا أريد أن أعيش بعد دانة وحصة " [1] "ابتعد وجه أمي عني ، وبقيت سنوات طويلة أنتظر قبلتها التي لم تصل " [2]، " هذه الماردة التي قتلت دانة ... من غيرها قادر على أن يقتل حصة ؟ أن يخنق الحياة ، ويشرب الدماء ؟"[3].

لينتقل في ذروة الألم والشقاء إلى ضمير المخاطب ، فيحادث ضحايا عمته ويشكو إليهم عذابه " إيه حصة لو تعلمين كم عذبني فراقها ... كان حتفها ينتظرها، وشتات ما بين موتكما "[4].

[1] ليلى عثمان، المرأة والقطة ، ص 134..
[2] المصدر نفسه ، ص 135.
[3] المصدر نفسه ، ص 136.
[4] المصدر نفسه ، ص 137.

بدت الرواية قليلة العناية بالوصف، سواء وصف المكان أو المظهر الخارجي للشخصيات فالرواية لم تول الإطار المكاني عناية خاصة وأعرضت عن إبراز التفاصيل ، واكتفت بالوصف الوظيفي المكتوب بلغة إنشائية .

ويبقى أن الرواية عجزت عن منح القارئ التجربة الحية التي ينتظر حتى إن الحوار فيها ابتعد عن المساهمة في تطوير الحدث أو تدفقه وجاء في معظم الأحيان لإيضاح نفسية الشخصية فبقيت الرواية بعيدة عن الإقناع ولم تثر التعاطف الذي يسعى الروائي إليه في رسالته التي يخاطب فيها القارئ .

إن وظيفة الرواية لا تكمن في سرد حكاية ، وقص أخبار ، وإنما في منح القارئ تجربة حية ينفعل بها لأنها تقنعه وتوقظ عقله ، وتثير عاطفته الإنسانية " إن وظيفة الرواية فرصة أخرى لتحياها ، إن المقصود من كتابة الرواية هو اكتساحك كما يكتسحون طقسا من الطقوس والعلاقة الحية بكل الأشياء تفعم الكتابة بالحياة والدفء والعلاقة الشخصية بكل الأشياء تهب الحياة"[1].

فالتقريرية تفقد الرواية حيويتها ، والافتعال والتسرع في رسم المشاهد يذهبان بنجاح العمل الروائي الذي عليه أن يشاكل الواقع.

وثمة ظاهرة جديدة في السرد النسوي ربما تكون ردا على الادعاء بانشغال الروائيات بالأنوثة والذاتية في الكتابة وتتجلى هذه الظاهرة بتقمص الرجل لدور السارد الذي يحكي معاناة الذات الأنثوية في صورة يرسمها الآخر، ويتجلى ذلك في روايتي "وسمية تخرج من البحر " لليلى عثمان و"ذاكرة الجسد"لأحلام مستغانمي" ، حيث صاغت ليلى عثمان أحداث روايتها بكثافة عاطفية مرهفة وبأسلوبية شعرية لا غنى عنها للتعبير عن حالات الوجد والانتظار في رسم الاختراقات الضوئية بين أزمة الرواية وعوالمها وصولا إلى خواتمها الفاجعة .

والروائية تقدم عالما روائيا يطل فيه"عبد الله" بوصفه شاهدا على مجتمع الكويت في زمنين مختلفين ،زمن الطفولة قبل النفط ثم زمن النفط وما أحضره من ويلات ، ففي الزمن الأول

[1] إيمان القاضي ، الرواية النسوية في بلاد الشام ، ص 245.

تتجلى الطبيعة الممثلة بالبحر وبيئة الساحل وما بها من أجواء الصيد واللعب وحب الطفولة البريء، إلى جانب تواجد "وسمية" التي لم يمارس المجتمع آنذاك سلطته عليها لأنها لم تملك بعد جسد الأنثى الذي يخشاه المجتمع البطريركي لما يمثله من صلة بالشرف والسمعة ، وفي الزمن الآخر زمن النفط تظهر السلطة التي تنطلق من تفوقها المادي والاجتماعي ، فتتوحش وتمتد إلى سلطة تبتلع وسمية وتحطم حلمها الطفولي البريء بمرافقة عبد الله ومشاهدة البحر ممارسة للحظة إنسانية عادية تخرجها عن قائمة المسموح التي يرفضها الأب وتقاليد المجتمع وتحاول الذات البحث عن انعتاق صغير يمثل رغبة في الخروج من قيود التحجب بمدلولها الضيق المتمثل بالعباءة السوداء ، وما يقدمه اللون الأسود من تجفيف لرغبات الحياة وما يمثله من حسم وتوقف[1].

والرواية تنتقل بسرد سلس وممتع ، تقص أحداثها وتنتقد سلطة المجتمع الأبوي على لسان الرجل الذي يتخذ هذا الموقف ، لأن المجتمع يهدد أحلامه ويتعامل معه بفوقية طبقية ، مما يزيد كلامه ثقة ويمنحه موضوعية في انتقاد عيوب المجتمع الذي يبرئ الرجل على أفعاله السيئة ويضع المرأة في قفص الاتهام.

ويمكن تقسيم الزمن في الرواية إلى زمنين ،زمن يظهر بعد المأساة وموت "وسمية " اقترن فيه الراوي بزوجة من زمن النفط والمادة تحمل رؤاهما ولا ترى الحياة إلا من خلالهما، ويمثله الحاضر الذي يبدأ سرد أحداث القصة منه ،وزمن يرتد به من الحاضر إلى الماضي وذكرياته يسجل به قصة مؤثرة تنتهي نهاية مأساوية بفعل قيود المجتمع ،كما تُظهر الرواية ، وتعتمد الكاتبة في سردها للأحداث على تقنية ميسرة ونقد سلس، ولغة شعرية عالية ومثال ذلك "العين مبحرة لا يوقف رحيلها إلا باب البيت حتى لو رفيف ناح ذبابة شاردة الموج يبعدها واللهفة تجري وراء الموجة تعابثها وترجوها "[2].

[1]انظر نزيه أبو نضال ،تمرد الأنثى ،ص87.

2ليلى عثمان ،وسمية تخرج من البحر،ص74 .

ويزداد حضور الرجل السارد بضمير المتكلم حضورا في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي ، إذ تتحدث بصوت الرجل، بل بعمق مشاعر الرجل وأحاسيسه العالية ، وقد بلغت اللغة من الاتقان في تقمصها روح الرجل ومشاعره ، وجعلت له الهيمنة على الكلام بضمير المتكلم ، ولعل استخدام الرجل هنا كسارد للأحداث يخلق مساحة نفسية لدى المتلقي ،فيستقبل النص مستشعرا حيادية المؤلفة ويقنع أن الكاتبة لا تؤرخ لتجارب ومذكرات شخصية.

ويبدأ السارد الرواية من لحظة انتهاء الأحداث ، ويقدم الرواية ردا على رواية أصدرتها البطلة الأنثى تؤرخ بها للنسيان، وتقتل أبطال الذاكرة انطلاقا من فلسفة قتل الأشخاص بالكتابة عنهم لتبرأ منهم الذاكرة كما تشير الرواية.

وتعتمد الرواية أيضا على ضمير المخاطب الذي يمارسه السارد تجاه الأنثى مستعينة بالإنشاء الشعري والاقتباسات العالية فنيا في الحديث عن الآخر ،لتتمازج في الرواية أجواء الفن والثقافة والحب، إلى جانب نقد واقع ما بعد الاستقلال وما به من قهر للذاكرة، فلا يصاب القارئ بالسأم ولا بترك الرواية قبل إنهائها ومن ذلك "هل الورق مطفأة الذاكرة؟ تترك فوقه كل مرة رماد سيجارة الحنين الأخيرة وبقايا الجنة الأخيرة"[1] .

والناظر في الرواية لا يجد كثيرا من الأحداث، بل يجد كثيرا من التعقيدات النفسية التي يواجهها الأبطال الذين يشكل خالد بؤرتهم ،وتتصاعد الأحداث من خلاله فهو الذي يقص حكاية الأب الرمز، ويُفصل ملامحه النفسية ويعاني إحباطات موته ،ثم موت تعاليمه في زمن ما بعد الاستقلال، فهو ينقل صور الوطن في الماضي والحاضر، ويتكئ السارد على الحوار حينا والاسترجاع عند مخاطبته الأنثى حينا آخر، ويصب جام غضبه عليها ويحملها المسؤولية لما يجري للوطن من تراجع ، لهروبها من الذاكرة وقتلها لصورة الأب النموذج بالزواج من مستغل من مستغلي الحرب، "ها أنا أصبحت الابن الشرعي لهذه المدينة التي جاءت بي مكرها

1 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد،ص9.

مرتين ، مرة لأحضر عرسك..ومرة لأدفن أخي ، فما الفرق بين الاثنين؟ لقد مات أخي مثلما مت أنا منذ ذلك العرس...قتلتنا أحلامنا".[1]

في نص " عام الفيل " لليلى أبو زيد ، يمكن أن نرصد بنيتين أساسيتين ، هما بنية الحلم وخيبة الحلم الذي يرتبط بالرغبة الجماعية في الانعتاق من الاستعمار وتحقيق مغرب مزدهر والخيبة الفردية التي تمثلها شخصية "زهرة" التي ستعيد الحلم الجماعي ، وتبعثه من رفوف الذاكرة بواسطة الاسترجاع ، والتداعي المكثف الذي يعمل على تواتر الأحداث وانسيابها ليعبر عن انتكاس وانكسار هذا الحلم من خلال فشل التجربة الزوجية لزهرة باعتبارها رمزا "لفشل المشروع المجتمعي الذي كان يبشر به رواد الحركة الوطنية المغربية في مرحلة المقاومة "[2].

تنطلق الرواية من لحظة الحاضر لتغوص بالقارئ في فصول وتفاصيل تجربة حياتية لبطلة تحمل اسم "زهرة" التي تمثل الراوي والمروي عنه في آن واحد مما يجعل منها بطلة محورية تنسج وتُنسج حولها علاقات متداخلة ومتفاوتة تؤلف بينها وبين باقي شخوص الرواية التي يقوم التركيب النصي فيها على مشاهد يتداخل فيها الحاضر بالماضي.

فعلى امتداد الفصول الخمسة للرواية تترابط أحداث الحكي في اتجاه الأسفل إلى قاع الخيبة والفشل يتمثل ذلك من خلال ثنائية المرأة/ الرجل التي تشخصها "زهرة" "وسي محمد" زوجها حيث تمثل الجملة المفتاح "ستصلك ورقتك وما يخوله القانون" ينبوع الحكي والحكاية في الرواية، إن هذا الطلاق الذي يحدث يتحول إلى قطيعة زمنية بين زمنيين : زمن البراءة والسعادة التي كانت تعيشه زهرة ، وزمن الحاضر زمن الخيبة والانكسار الذي أصبحت تحيا فيه " كما أن الطلاق / القطيعة يتمظهر على المستوى الجمعي بين مرحلتين ، مرحلة الطموح في أفق التطلع إلى تأسيس مجتمع مستقل وجديد ، يحقق فيه الناس كرامتهم ، ومرحلة الخيبة حيث يتحول من كان يُعَول عليهم في إحداث التغيير إلى أشخاص يتنكرون للطموح والحلم الجماعي ، بنزوعهم إلى تحقيق المصالح الفردية"[3]، وبذلك تتحول قيمة الطلاق إلى مركز التلاقي الذي تتقاطع فيه بنية الحلم والخيبة وستزداد مرارة الخيبة عمقا مع تحول زهرة من فدائية في الماضي المجيد إلى منظفة في المركز الثقافي الفرنسي.

1 المصدر السابق،ص 403.

2ليلى أبو زيد، عام الفيل،ص 128.

3 رشيدة بن مسعود ، المرأة والكتابة ، ص 105.

أمّا بالنسبة لشخصية الزوج ، فإنها لا تحضر بواسطة الحوار المباشر في النص إلا نادرا ، إذ يتوارى باهتا أمام صوت الراوي "زهرة" التي لم تتحدث عنه إلا بصيغة "زوجي" ولم يرد اسمه إلا مرتين في الرواية ص (57 و 73) كنوع من النسيان الرمزي ، والرغبة ربما في محو اسمه لكنه يعاود الحضور بقوة كفاعل في الأحداث من خلال الجملة التي حكمت على العلاقة الزوجية بالانفصال ووضعت حدا لها.

هكذا ينساب الحكي في هذه الرواية متدفقا من الخيال والذاكرة لينسج عالما يتأسس على التأمل والنقد والمراجعة والتقاط التفاصيل الغنية بالإيحاءات والرمز، من أجل مواجهة الخيبة والسقوط الفردي والجماعي في مغرب ما بعد الاستقلال [1].

تعتمد الرواية النسائية العربية على التوالد الحكائي المتناسل من الحكاية (المركزية) التي تمثل النواة ، فجميع المحافل السردية تتوالد من الحكاية الواحدة التي تمثل رحم النص ، والتي تسهم بدورها في خلق التدفق السردي المليء بمخزونه الخيالي ، وبنائه التصويري لتلك الحركة الحكائية التوالدية ، وتبقى الرواية خطابا يؤلف بين تلك الوحدات الحكائية وتشكيل الصورة النهائية لها عبر ومضات إبداعية تخرج عن الأنساق النمطية ، والمسارات الثابتة.

إن العلاقة بين الأحداث والشخصيات ، وبين أصولها ومنابعها تصوغها الذات الساردة من منطلق عالمها المتخيل ، ومن منطلق استعادة الأحداث وتلوينها بدرجات متجانسة مع الذات الساردة ، في تقارب وجهات النظر، عبر المونولوج الداخلي ، الذي تهيمن عليه النبرة الأحادية المقنعة بالظلال النفسية لمؤلفة الرواية ، فتختلط الحكاية بلغة الهواجس والتأملات.

في رواية "الغد والغضب" لخناثة بنونة ، نجد الساردة "هدى" تسافر في أعماق الذات ، وعن طريق المونولوج الداخلي تؤسس الساردة بنية روائية مفتوحة ، متحولة عن الصوت الواحد إلى أصوات سردية متعددة ، متباعدة في الرؤى منهم: الأستاذ سلمان، محسن، سعد ، الساردة هدى والوالد وتبقى الرواية مؤشرا على انفتاح جديد ، يشترك فيه الفكر والفعل ، تحوي التجربة

[1] ينظر المرجع السابق، ص 107.

الحياتية والتجربة الكتابية، فقد استطاعت الكاتبة خلق صور سردية لها كيانها المتميز بالكثافة الدلالية والجمالية إضافة إلى خلق واقع نصي جديد يجمع بين المؤتلفات والمختلفات[1].

في الرواية ذاتها نجد الذات الساردة مسكونة بعالمها الداخلي، لا تكاد تبرحه ، نستشعر من خلاله انشطارات الذات أمام عوامل الاغتراب والوحشة التي تعاني منها ، لتبقى الساردة متقوقعة في محراب الذات ، بعيدا عن الواقع المزري الذي لم ينسجم مع طموحها تقول الساردة "هدى": "...وأسرعت أضبط هذا الوجه بكل ملامحه على صفحة مصقولة، فطالعتني سمات بلا تناسق تتربع عليها قسوة مريرة ، كل ذلك يعتلي هيكلا متضخما لحجم قصير... وشعرت بلون من الامتعاض ، امتعاض مريرلم يفض مثله على قلبي كالآن ، ولمت أمي لماذا تزوجت أبي حتى تلدني؟ ولماذا هو يفتخر بي ،مع أني لو ظهرت أمام نظرته كأية أنثى لما ابتسم؟"[2].

فالساردة في حوارها مع ذاتها ، وهي المتعلمة الناجحة ، وهي أيضا المشاكسة برأيها المتميزة بمخالفتها تعاني من تناقضات المجتمع ، ومن قلق التأليف بين متنافرات في سلم المجتمع.

كما تعاني الساردة امتعاضا شديدا بسبب فقدانها لجمال الوجه ونظارته، وهي المتعلمة الناجحة، ولكن النجاح لا يتجاوز الوظيفة بينما الجمال هو الحياة، بدليل والدها المسن الذي رصدته في كثير من الأحيان يبتسم للوجه الذي يصادفه ، فحين نستقرئ المقطع السردي نلمس نوعيه الأفعال الموظفة المرتبطة بالزمن الحاضر وزمن الفعل ، فالسرد وقع مع استرسال المحكي في نقل مختلف الرغبات والأحلام والرؤى التي وجدتها الذات الساردة زمن الفعل.

كما نجد الأسئلة مرتبطة بأدوات الاستباق الزمني، وكأن المستقبل هو المساحة المتبقية لأن الزمن الحاضر وهو الزمن المنجز، هو الذي يثير سؤال القلق.

---

[1] انظر المرجع السابق22.

[2] حناثة بنونة، الغد والغضب، ص 19.

ويبقى "حال المرأة مع الكتابة ،حيث جاءت لتكون هي المؤلف وهي الموضوع ، هي الذات وهي الآخر، وإذا ما كتبت المرأة عن المرأة فإن صوت الجنس النسوي هو الذي يتكلم ، من حيث إن الكتابة ليست ذاتا تميل إلى فرديتها ، ولكنها ذات تميل إلى جنسها وإلى نوعها البشري، والذات هنا هي ذات أنثوية تحول نفسها إلى موضوع ،وتحول حلمها إلى نص مكتوب"[1].

إن النص الروائي النسائي مرآة المرأة ،كونه يحمل صفات التماثل مع الذات (الساردة) ،ومن ورائها مؤلفة الرواية ،التي تتكتب في نصها فكرا ورؤية وإحساسا ، فها هي رواية "المظروف الأزرق" للكاتبة الليبية مرضية النعاس ، تنطلق من قصة "صاحبة المظروف الأزرق" نواة روايتها ، ثم يتشعب بها الحكي في تناسلية دقيقة، ابتداء من رئيس التحرير وبحثه عن صاحبة المظروف الأزرق، إلى حكاية الوالد ، إلى حكاية زميلاتها في الفصل ، إلى اكتشاف صاحبة المظروف.

من هنا يمكننا القول :إن جميع الأحداث المختلفة ، ترتبط ارتباطا وثيقا بمسار السرد النسائي المنطلق من الحكاية المركزية ، كما أن تشعب السرد مرتبط بتشعبات الشخصيات ، وتشعب عالم محكياتها لكنها تصب في آخر المطاف في مجرى واحد ، هو بؤرة متخيل جامح ، تمثله الساردة ، ومن ورائها مؤلفة الرواية وكلما اتسع مجال الحكايات المتناسلة ، اتسع تدفق السرد وتَحَول من الخطية إلى الانفتاح والتعدد ، مغذيا كافة المفاصل والمكونات السردية.

ليبقى النص السردي النسائي لبوس المرأة وسكنها، حين تتلاحم مع النص المكتوب ،تمنح له فاعلية أكثر حيث إمكانية البوح ، وممارسة لذة الاختراق والالتحام في إطار نصها الذي يكتبها جسدا وروحا ليغدو الحبر الأسود سبيلا للخروج من أسر الذات عبر استعماله في الكتابة[2].

---

[1] عبد الله الغذامي،المرأة واللغة،ص210.

[2] ينظر: صلاح صالح،سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)،المركز الثقافي العربي،بيروت،ط1، 2003،ص12.

حين نقرأ رواية "فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي ، نستشعر تلك الذات المسكونة بالإبداع حيث تحكي عن علاقة حب تأسست على موعد أخذته الساردة مأخذ الجد ، لتغوص في أبعاد باطنية لامتناهية.

انطلقت الكاتبة من جملة سردية كانت بمثابة نواة دلالية احتوت النص بأكمله ، بدأت بجملة تحوي سطرا وانتهت بنص طويل يتجاوز (375)صفحة، فلا شك –عندئذ– أن هذا التوالد وهذا الاسترسال الباطني مرده أصداء الذات ، وعوالمها المنفلتة من الزمن ، تقول الساردة :"بين الرغبات الأبدية الجارفة ، والأقدار المعاكسة ، كان قدري ، وكان الحب متسللا إلي من باب نصف مفتوح وقلب نصب مغلق....أكنت أنتظره دون اهتمام، تاركة له الباب مواربا ، متسلية بإغلاق نوافذ المنطق؟.

قبل الحب بقليل ، في منتهى الالتباس ،تجئ أعراض حب أعرفها وأنا الساكنة في قلب متصدع الجدران، لم يصبني يوما هلع من ولع مقبل كإعصار..."[1].

يشدنا هذا المقطع برمزية العنف فيه، والمعاناة أثناء السفر في أعماق الذات ،حيث المتاهة والعوالم الباطنية اللامتناهية ، وحيث تشرف الذات الساردة على الهاوية ، وهي تعيش ألوانا من المكابدات الممزوجة بالوحشة والغربة.

إن ما نستشعره عند قراءتنا للرواية ،حضور الراوية (الساردة) في صورة علامة أنثوية جسدت همس العتاب ووهج البوح ، كما نستشعر ذلك النزيف اللغوي الساخن مع تصعيد الفعل الدرامي وهو ينفتح على الذات في أفق لا متناه ، تتحول فيه اللغة إلى طاقة ترميزية فعالة تعبر بجلاء عن مطاردة المرأة للغة.

وتستدرج الكاتبة القارئ ، وتوهمه أنه يعيش أحداث الرواية أو –على الأقل– جزءا من الحكاية عبر الإحساس بالأشياء ، والاندماج فيها كما نلمس قدرة الأنا الأنثوية في استقراء عنفوان القلب

[1] أحلام مستغانمي،فوضى الحواس،ص43.

بالاعتماد على فاعلية الإسقاط وحركيته "...كان الحب يأتي متسللا إلي من باب نصف مفتوح وقلب نصف مغلق..." حيث أصداء الذات تمثل بؤرة حبلى بالدلالة الرمزية وتحولاتها، فالكاتبة تريد أن تحول شخصياتها الحبرية إلى شخصيات حية ، وهو سلوك فني سيحدو بها إلى مطاردة شخصيات قصتها ،تحت وطأة التشابه المتلازم بين الذات الساردة وشخصيتها الورقية ذلك أن عالم الرواية عند الساردة "يستلهم ولادته من الرحم الاجتماعي والنفسي اللذين يراهما الكاتب بمتخيله السردي"[1].

وعلى الرغم من الاختلاف الفني بين الروايات النسائية ، إلا أننا نجدها متقاربة دائما من حيث النبض السردي ، فالكاتبة "فوزية شلابي في روايتها "رجل لرواية واحدة" مثلا ، تعتمد في سردها على الداخل حيث توظف تقنية الاسترجاع من خلال صالحة تقول الساردة:

"...لست مدهشا ، ولك كل هذا الجمر؟

. وددت أن أدمر هذا الخيط الرفيع الذي يصلني بك ، ويحجبني عنك مرات.

. هل حقا مرت كل هذه السنوات؟!

. كنت مغرورا ، طفلا ، استعراضيا ، وكنت مراهقة!

. الآن ، أنت مراهق كبير ، وأنا امرأة مغرورة.

. هل نلتقي؟

. ستقول مجنونة ووقحة !سأقول شكرا يا محمود ! أنحني لك باحترام شديد! أجلسك على المقعد بكامل هيئتك، لأدير معك هذا الحوار الذي كانت تناشده عيناك.

. بقي منك شيئان: رماد السيجارة... ووجهك المتردد"[2].

في هذه الوحدات السردية المتتالية، نلمس قدرة الكاتبة على الإمساك بحركية الواقع من الداخل ، داخل ذاتها ، وداخل عوالمها الباطنية ، كما نلمس حركتها المتحولة الدائبة ،فهي

[1] فهد حسن حسين ، ايقاعات الذات (قراءة في السرد العربي) المؤسسة العربية للدراسات ،بيروت،ط2، 2002،ص61.

[2] فوزية شلابي، رجل لرواية واحدة،ص24-25.

تستدعي الآخر وتحاوره عن طريق الاسترجاع ، اعتمادا على الذاكرة ، حيث يتجلى لنا صوت الساردة المسكونة بالسؤال.

وفي استرجاع الماضي إلى الحاضر ، محاولة من الكاتبة للاستئناس به في محاورتها لتخصيب الحاضر الممتد إلى المستقبل وكأن قابلية حضور الماضي بأحداثه وصخبه وشخصياته للاقتران بالحاضر (زمن السرد) يساعد في تفجير النص داخليا ، وإعادة صياغته من خلال تناقضاته الداخلية المدمرة لكل المسلمات يتحول النص معها إلى مساحة مسترسلة من البداية ، مفتوحة النهاية قابلة للتحول عن طريق المحاور السردية المتناوبة عند إثراء السرد وتفعيله ، تقول الساردة:

"... هرعت اليوم إلى مكان ...قلت لابد أنك احتويت المكان فصار جزءا منك ، كنت أود أن ألقي عليه تحية الصباح ، وأدعوه إلى قهوتي الصعبة ، كنت سأقبل عينيه ، وأقرأ له إحدى قصائد (ناظم حكمت) ، ثم أقترح عليه أن يمحو من يومه جميع نسائه الأخريات ، ويدعوني إليه... لكني قبضت الريح..."[1].

إنها سطوة الباطن التي تستبد بالسرد النسائي ، من خلال الإحساس بالأشياء البسيطة التي تتحول إلى ما يشبه (القرينة الدالة) كالمكان الذي احتواه هذا (الآخر) الغائب ليصير جزءا منه بل إن الأشياء البسيطة لتبدو في السرد النسائي مشحونة بالعواطف الآدمية المتأججة تشارك المرأة في وحدتها وتؤنسها.

إنه السرد النسائي الذي يحسن القبض على تلابيب الأشياء البسيطة التي تعيش معها ، وعلى الظلال النفسية التي يتركها الداخل فيها ، وعلى الأصداء الفكرية التي تقرع سكون ذاتها وقناعتها أن بالمعرفة تؤسس حوارا بين الكائنات والذوات ، وسبر الأغوار والإنصات وكشف

---

[1] المصدر السابق،ص26.

الوجود الجوهري ، فالحكمة الشعرية تقضي جسورا بين الذات والجسد والعالم ، وفق الإشراقة الشعرية "أنا هو الآخر"[1].

ويبقى توالد المعاني واستمرارها ، والتجديد فيها من خلال استحضار (الآخر) ومناقشته مؤسسا لقانون يحكم برمجة السرد عند المرأة ، فهي بهذا تكتب (الذات) قبل أن تكتب الآخر يتقلص (التخييلي) أثناءها لصالح (الواقعي) "لكني قبضت الريح" ،كأنه تَنَبُه الساردة إلى حالها من غمرة لا تجد نفسها إلا مع القلم ونشوة طقوس الكتابة.

إن السرد النسائي كثيرا ما يخرج عن نمط الحكاية ، ليتغلغل في السرد الذاتي عن طريق (التناسل) مازجا الواقعي بالخيالي والعاطفي،"فلم يعد الموضوع الحكائي ديدن السرد ، بل أصبح العالم قابلا للتسرد بكل موجوداته وأشكاله ، وأصبحت الفلسفة سردا للفكر الإنساني، كذلك علم الاقتصاد الذي ينظر إليه كسرد للحاجة والندرة المتصارعة مع العرض والطلب، وأصبحت كل الأفعال في الوجود تمثل سرد (الأنا) المنطوية في العالم"[2].

فها هي المرأة تسرد ذاتها وجسدها ورغباتها ، عن طريق التعرية المجازية ، وإسقاط أقنعة الرجل حيث أنها أثناء معايشتها للسرد تعايش ذاتها ، متسلحة بسلطة ومفعول المجاز "فالنص فعل وجودي يستخدم الكتابة لتأطير عالمه وعرض الأشياء من خلال الجمل المتوالية"[3]، وتبقى الرواية صناعة لغوية، فبحركيتها المنسجمة مع لغة المرأة تصنع خطابا ،كون "الأحداث لا تكون محور النص ، بقدر ما تقدم اللغة ذاتها لتكون مركز الخطاب، وتتصدر الحبكة"[4].

لقد غدا (الأنا) المؤنث مجالا رحبا للمونولوج ، أو الحوار الداخلي بمظهريه الواعي واللاواعي، وقد تجلت هذه الظاهرة في جميع النصوص النسائية العربية.

---

[1] ينظر : عبد القادر الغزالي،الصورة الشعرية وأسئلة الذات،مؤسسة النشر،الدارالبيضاء،المغرب،2004،ص151.

[2] شريف هزاع شريف ،وحدة الوجود السردية ،مجلة ألواح، ع20، 2005 www.Alwah.com.

[3] المرجع نفسه.

[4] عبد الله الغذامي،المرأة واللغة،ص184.

فـ"نخب الحياة "لأمال مختار ،نص روائي نسائي يحمل سؤال الذات وقلقها ، مثلما يحمل سؤال الجسد والمتعة والأحلام ، تقول الساردة:

".. وحدي أعرف المتعة في الأحلام ، أنجز الفعل الذي أريد في مملكتي ، أبني صروحا من المتعة وأهدمها أنصب أمراء لها ، ثم أخلعهم في مملكتي أفعل ما أشاء..."[1].

ما يلاحظ على المؤلفة الاشتغال على الداخل في صنع عالم متخيل قائم على التداعي يتوازى فيه زمن (السرد) وزمن (الفعل) من خلال حكي الساردة عن إحساسها وتفكيرها وانشغالها.

وتشخص الأحداث التخييلية ، من خلال تمظهرات المنظور السردي عبر (المونولوج) ، حيث "يعتبر المونولوج دليلا على عدم الوئام والانسجام مع الواقع الخارجي، وصرخة احتجاج مخنوقة في وجهه ،والمرء –عادة– يلجأ إلى مناجاة ذاته والانطواء في داخله، حين يفقد الطمأنينة والأمان "[2]، ومن هنا ندرك أن سرد المرأة مع ذاتها يعود إلى التهميش والاستلاب الذي عانت منهما.

وما يلفت النظر في الكتابة السردية النسائية العربية أن صوت السارد واضح ولا غبار عليه وأن المرأة الكاتبة اختارت السارد القوي الحضور في النص والمتحكم في سبر وترابط الأحداث وهذا الحضور القوي لصوت السارد في الكتابة السردية النسائية يدل على المقام الذي وصلته المرأة بعد أن تجاوزت المواقف الخجولة وأدوار المسكنة التي فرضتها عليها الشروط الاجتماعية والأخلاقية والسياسية والفكرية .

إن صوت السارد في الكتابة السردية لدى المرأة واضح وصريح ، ويذهب رأسا إلى مراده ويظهر مشاركته الفعلية في عملية السرد وتركيب الأحداث وتنظيمها ، ويعلن كذلك انخراطه

[1] أمال مختار، نخب الحياة ،ص74.

[2] نجيب العوفي،مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،(د.ت)،ص534.

الصريح فيما يجري في الحياة ولا يخفي قدرته على مساءلة العوالم الدفينة للنفس البشرية والبحث عن الأسباب الحقيقية الكامنة خلف السلوك البشري[1].

لقد ارتقى السرد في الكتابة النسائية إلى درجة عالية جماليا واجتماعيا ، من خلال تشريح العلاقات بين الأفراد داخل المجتمع ، وكذلك على مستوى الذات والذاكرة ومخزونهما الدفين وعلى مستوى اللغة والتراكيب، فأصبح له مشاركة فعالة في بناء الذات العربية والمجتمع وتنشيط الفكر في زمن انقلبت فيه القيم وتضاربت وكثرت مشاكله.

إن السرد عند المرأة المعاصرة مشحون بالقيم وشديد الحساسية تجاه ما يقع في العالم ، ومن حولنا ولعل السرد عند المرأة سيظل المرجع الأساس لدراسة التحولات الاجتماعية والفكرية والسلوكية في المجتمعات العربية الحديثة لأن المرأة لا تتحكم فيها الإيديولوجية السياسية بل تحركها الفطرة السليمة وعاطفة الأم الكامنة فيها.[2]

[1] ينظر محمد معتصم ،المرأة والسرد،دار الثقافة ،الدار البيضاء،المغرب ،ط1 ،2004،ص10.
[2] ينظر المرجع نفسه،ص246.

2 . الاختلاف وملامح الخصوصية في الأدب النسوي :

ما يزال الأدب النسوي مثار جدل في الساحة النقدية العربية بشتى تشكلاته الأجناسية و بالأخص جنس الرواية التي رافق ظهورها عند المرأة الكاتبة إشكالية الاختلاف والخصوصية في أدب المرأة والتي كانت تستند في طرحها على اختلاف الجنسي (ذكر/أنثى) الذي يترك بصماته الدالة على تميزه وخصوصيته في فعل الكتابة ، والبحث لا زال مستمرا لتشكيل السمات المغايرة للكتابة النسوية ، إن وجدت مثل هذه الكتابة فعليا في نسق جمالي مغاير لكتابة الآخر.

ولعل محاولة إبراز الخصوصية فيما تقدمه الكتابة النسوية من ميزات خاصة بالمرأة دون خلق ثنائية جنسوية أو الشعور بالانفصام لدى المرأة في الحياة والكتابة ، أمر لا بد منه في فضاء ظهور جماليات جديدة وظهور مصطلحات خاصة نسوية تتحدى السلطة الأبوية ، وتتمرد عليها.

ومنبع الخلافات بين المثقفين في التعامل مع ظاهرة الكتابة النسوية قد يكمن في صعوبة تحديد مقومات الجماليات الفنية التي تميز كتابة المرأة عن كتابة الرجل ، فالخطاب النقدي العربي لم يصل إلى وضع تصور للإبداع النسائي فتخبط في فوضى المفاهيم والمصطلحات وتأرجح بين إثبات الخصوصية ونفيها عن هذا الأدب" والذي حاول . تحت ضغط إيديولوجية ذكورية مركزية. أن يناقش الكتابة النسائية من منظور معايير المساواة على حساب الخصوصية "[1]، وفي هذا تغييب لخصوصية ما تبدعه المرأة في مجال الأدب ونفي اختلافه عما يبدعه الرجل فانقسمت الساحة النقدية العربية بخصوص هذه الإشكالية إلى مواقف عدة بين مقر بتوفر كتابات المرأة على علامات اختلافها وملامح خصوصيتها ، ومنكر لها بحكم أن الخصوصية في الكتابة الأدبية إنما مرجعها الفروق الفردية لا الاختلاف الجنسي ، وموقف غير مبال بهذه الإشكالية عندما تطرح عليه أو يتواجه معها ، مما يجعل له طابع المرونة في طروحاته التي لا تمانع وجود فوراق بين كتابتين ولكنها فوارق محدودة لا تصل إلى درجة كسر جماليات الكتابة

[1] رشيدة بن مسعود ، المرأة والكتابة ، ص90.

الأم ، وآلياتها الفنية المتوحدة بغض النظر عن كاتبها الذي يمكن قتله أو إغفاله كليا كما جاء في نظرية موت المؤلف في بعض المنهجيات البنيوية .

وفيما يلي استعراض لأهم المواقف والآراء الأدبية والنقدية في الساحة العربية فيما يتعلق بمسألة الخصوصية في الكتابة النسائية والتي انقسمت إلى موقفان:

الموقف الأول : وجود خصوصية في الكتابة النسائية :

فقد حمل مصطلح الكتابة النسوية معنى كل ما تكتبه أية امرأة على وجه العموم ، بحجة أنها الأقدر على الغوص في أعماقها الداخلية ومشكلاتها الاجتماعية من أي رجل مهما كانت إمكانياته المتاحة نفسيا للكتابة عن المرأة ، فالمرأة أقدر وأصدق في التعبير عن ذاتها خاصة إذا كان الموضوع يتسم بالوجدانية وكانت الأنا المرتبطة بالإحساس هي بؤرة التوتر ، " ولا يمكن لكاتب مهما بلغ من نضج فني وموضوعي التحدث عن المرأة وسبر أغوارها ورصد مشاعرها الحميمة كما تفعل المرأة الكاتبة مع نفسها أو مع بنات جنسها إذا توافرت اللغة التعبيرية القادرة على نقل الأحاسيس والمواقف دون خجل "[1].

فوحدها المرأة تستطيع أن تكتب عن نفسها وهو ما يؤيده الناقد محمد برادة ، حيث تحدَث عن ملامح الاختلاف والخصوصية من منظور اللغة ، إذ يرى " أن اللغة النسائية مستوى بين عدة مستويات ، هذا الطرح يجب أن نربطه بالنص الأدبي ، والنص بطبيعته متعدد المكونات رغم الوسط ، هناك تعدد المقصود باللغة داخل النسق لا القاموس ، هناك كلام بالتلفظ بالذات المتلفظة ، وليس المقصود أن ندرس نصوصا قصصية وروائية كتبتها نساء ، إن الشرط الفيزيقي المادي للمرأة كجسد نصوص تكتبها المرأة ، يلتقي الرجل الكاتب والمرأة الكاتبة في اللغة التعبيرية واللغة الإيديولوجية ، لكن هناك اللغة المرتبطة بالذات – ببعدها الميتولوجي – من هذه الناحية يحق لي أن أفتقد لغة نسائية فأنا من هذه الزاوية لا أستطيع أن أكتب بدل المرأة ، لا أستطيع أن أكتب أشياء لا أعيشها ،التمايز موجود على مستوى التميز الوجودي"[2].

[1] حسين مناصرة ، المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية ، بيروت ، 2002 ، ص22.

[2] محمد برادة ، هل هناك لغة نسائية في القصة ؟ مجلة آفاق المغرب ، ع12 ، أكتوبر ، ص 135.

نستشف من رأي الناقد محمد برادة أن كلا من الرجل والمرأة يستعملان اللغة نفسها وهي اللغة التعبيرية واللغة الإيديولوجية ، فهما يستمدانها من القاموس ذاته ، لكن هناك اختلاف في كيفية استعمال هذه اللغة التي تتحول بعد استخدامها إلى لغة خاصة ، وتستمد خصوصيتها من الذات المتلفظة وهو ما عبر عنه بالبعد الميتولوجي ، من هنا يصل الناقد إلى أن التمايز موجود بين الجنسين ولا أحد يستطيع أن يكتب بدل المرأة إلا المرأة.

ويقول حسين مناصرة " أن التاريخ الذكوري ، ارتكب مآسي كثيرة بحق المرأة/ الأنثى ، مما جعل مصطلح " النسوي " يستمد قيمته الخاصة وفاعليته الجديدة ، حيث يهدف إلى بناء حياة إنسانية جديدة للمرأة بوصفها كانت مستلبة في واقع التعايش ضمن الوعي الذكوري السائد فتكون كتاباتها الجديدة ذات صفات نضالية ،نتاج مرحلة زمنية طويلة وغنية من التجاوز لبدايات الأدب الطليعي الأنثوي "[1].

ومن خلال هذا التصور يصبح هدف الكتابة النسوية كشف وإزاحة عناصر المنظور الذكوري الشمولي لصالح المرأة ، ليس من أجل استكشاف وتشخيص الواقع النسوي ، وتصحيح النظرة الثابتة السائدة غير المنصفة ، والأحكام الراكدة الجامعة المتضادة مع حركة التاريخ وحيوية العصر الفائقة لكي يتاح للأدب النسوي أن يعمل كديناميكية أساسية في تنوير البنية الكلية لثقافة المجتمع ، ومن ثم لينتمي للثقافة [2].

فالتأييد كما يتضح ، ذو ملامح جنسوية وثورية وبيولوجية ذاتية ، فالمرأة باعتبار اختلافها البيولوجي والسيكولوجي عن الرجل تنتج كتابة مختلفة في مجتمع بطريركي ظل يضطهد كتاباتها وينعتها بالدونية ففي ظل هذا المعطى اكتسبت المرأة رؤية خاصة لذاتها وللعالم سعت إلى تجسيدها في كتاباتها وحسب إدوارد خراط " جميعهم ضد القهر وضد الاستلاب ، باحثين عن الحرية ، ولكن هذا لا يعني إلغاء الاختلاف بين الكاتب والكاتبة ، هناك اختلاف في الاستجابة للمؤثرات الخارجية في تفسير العالم"[3].

[1] حسين مناصرة ، المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية ، ص93

[2] ينظر نازك الأعرجي ، صوت الأنثى ، ص 24

[3] شيرين أبو النجا ، عاطفة الاختلاف ، ص 42 .

ويأتي التأييد أيضا للكتابة النسوية ، مشروطا بضرورة القراءات التطبيقية لبناء نظرية ثقافية نسوية وتخليص المصطلح من أية سلبيات تلحق به ، ونفي ما يتبادر إلى الأذهان من أن الكتابة النسوية صفة سلبية عموما ، لذلك وجدنا بعض الأديبات والناقدات النسويات ، يسعين إلى نفي هذا التوهم مؤكدات على أن صفة النسوية لا تحد من رؤية شمولية أو عميقة في العمل الروائي النسوي ، حيث تصف بثينة شعبان العمل الروائي النسوي بأنه " يعبر عن مدى وعي المرأة لأبعاد العلاقات الاجتماعية وجذورها ، وللمغزى البعيد للحدث السياسي ونتائجه الممكنة ، وفهم ما ساهمت به الحساسية النسائية من إغناء للبعد الاجتماعي والسياسي والموضوعي للعمل الأدبي ، يجعل ولا شك من هذه الصفة " نسائي" صفة قيِمة ، يحق للكاتبات أن يفخرن بها بدلا من أن يخشينها ويتجنبنها ، وتتابع حديثها قائلة : علينا أن نبدأ بتحديد سمات الأدب النسائي العربي من خلال دراسة هذا الأدب دراسة جادة ومعمقة وهادفة وليس من خلال ترديد مقولات مستهلكة وعميقة ، حينئذ قد تشعر جل كاتباتنا بالفخر لإلحاق صفة نسائي بكتاباتهن ، وقد نضيف الجديد والغنى للأدب العربي من خلال رفده بأدب نسائي طال إهماله وتجاهله وتشويه منهجه ومغزاه "[1].

ومن المؤيدين أيضا الناقدة رشيدة بن مسعود حيث ترى أن المرأة تصوغ كتاباتها بشكل مختلف تماما عن أشكال كتابة الرجل ... فليس لنا نحن والرجل الماضي نفسه، ولا الثقافة نفسها ولا التجربة ذاتها فكيف لنا والحالة هذه ، التفكير نفسه والأسلوب نفسه؟ ذلك أن المرأة تكتب بشكل متميز عن الرجل لا سيما بعد أن تطورت العادات والتقاليد بفضل النضالات النسوية ، حيث لم يعد ينظر إلى هذه الخصوصية في أسلوب الكتابة على أنها تعبير عن دونية ومحدودية بل جرى التعامل معها كحق من حقوق المرأة في التمايز[2]، واعتمدت الناقدة على تعريف الشكلانيين الروس للنص ومنهم رومان جاكسون في تحديد وظائف اللغة لتضبط من خلال هذه الدراسة ملامح الخصوصية.

[1] بثينة شعبان ، الرواية النسائية العربية ، مجلة مواقف ع4 1998، ، ص 67

2 ينظر رشيدة بن مسعود ، المرأة والكتابة ، ص 91.

كما اعتمدت على المفهوم الذي يجعل البحث في النص الأدبي بحثا في الأدبية، لأن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب بل هو الأدبية، وهكذا يصير النص الأدبي يحيل إلى ذاته ويقع فيه التركيز على الإرسالية التي تقوم بالوظيفة الجمالية .

وركزت الباحثة على الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية التي من خلالها يمكن للمرسل نقل حالته للمتلقي بغض النظر إن كانت واقعية أو متخيلة ، ومن خلال دراستها واعتمادها الوظيفة السابقة تم الكشف عن ملامح الخصوصية في الكتابة النسائية ، إذ توصلت من خلال مجموعة من الأحكام النقدية الصادرة عن مجموعة من دراسي الأدب النسائي إلى حضور كبير لدور المرسل (الوظيفة التعبيرية) في كتابات المرأة ، وهذا ما جعل هؤلاء الدارسين يصفون كتابتها بالذاتية[1]، حيث يؤكد سيد حامد النساج على وجود الذاتية في قصص خناثة بنونة " ... إنها حريصة على أن تكون الراوي ، والشخصية المحورية ، وربما الشخصية الوحيدة وهي لا ترضى بالحياد ، ولا يخفت صوتها الهادي المرشد الناصح "[2]، وهذا ما يفسر حسب بعض الدارسين حضور ضمير المتكلم . أنا . بقوة في الكتابة النسائية والذي فسرته "كارمن البستاني" في مقالها (الرواية النسوية الفرنسية) تفسيرا إيديولوجيا تاريخيا " لقد كانت المرأة خلال عصور طويلة وما تزال تعاني من القلق على هويتها ، ويوم أقدمت "كوليت" على توقيع مؤلفاتها باسمها الحقيقي أحرزت بذلك تقدما ملموسا في إطار معركتها من أجل الكتابة ، بالتأكيد بدا الربط بين الكتابة والهوية أمرا ضروريا بالنسبة إلى المرأة، وهذا ما يفسر كثرة "الأنا" في الكتابة النسوية كرد فعل على التشكيك الدائم الذي كان يحيط بوجودها"[3] .

فكثافة الضمير "أنا" في الكتابة النسائية حسب "كارمن" مرده سعي المرأة الكاتبة الدائم لإثبات وجودها ورسم ملامح لهويتها المستقلة كامرأة/ أنثى، وهويتها التي ظلت لعصور طويلة ومنذ فجر التاريخ تشكل أحد هواجسها، بل هاجسها الأكبر نتيجة ذلك التشويه الدائم لملامح هذه

---

1 ينظر المرجع السابق ، ص 94.

2 سيد حامد النساج، الأدب العربي المعاصر في المغرب الأقصى(1963.1975)دار التراث،القاهرة،1977،ص349 .

3 كارمن البستاني، الرواية النسوية الفرنسية، تر محمد علي، مجلة الفكر المعاصر، ع34ربيع 1985ص147.

(الهوية) وإنكارها في أحايين كثيرة وهو ما توصلت إليه الباحثة "زهرة جلاصي" بعد دراستها لمدونات روائية نسائية "فقد كانت العلاقة الجدلية بين الكتابة والقراءة والهوية المؤنثة همًا خاصا في مستويات الوصف والسرد في المدونة فهي حاملة لعلاماتها كضرورة مكتوبة بطريقة مختلفة جدا داخل النص ،إنها الهوية المؤنثة كما لا يمكن أن تكتبها إلا إمرأة"[1].

فوحدها المرأة بإمكانها أن تكتب هويتها كامرأة ،كأنثى والتي تتوزع في نصها المكتوب إما حقيقة أو مجازا بل إنها تتمظهر في الكتابة في حد ذاتها إذ تلجأ المرأة الكاتبة إلى استعمال تقنيات في الكتابة خاصة بها للتعبير عن هوية مستقلة وموجودة بالفعل "فالتجربة الموصوفة المتضمنة داخل النص تؤكد قلق الذات وعكوفها على هويتها المؤنثة من ناحية، كما تؤكد من ناحية أخرى رفضها الانصياع في القوالب الحكائية السائدة"[2].

وقد أكد الدارسون أهمية دور المرسل أو الوظيفة التعبيرية (الانفعالية) في كتابات المرأة بمعنى النزعة الذاتية مما جعلهم يصنفون كتاباتها بأنها سير ذاتية ،وهذا ما عبر عنه عفيف فراج عند دراسته الكاتبات الشرقيات قائلا"إن صلة الرحم لا تنقطع بين الكاتبات وبطلاتهن وعنصر السيرة الذاتية سافر الحضور، والغناء الوجداني الرومانتيكي دائم الدفق، وبقعة الضوء مركزة على شخصية الكاتبة البطلة"[3] .

أما الكاتبة شيرين أبو النجا تؤكد أن الرؤية الذاتية هي كيفية استجابة المرأة الكاتبة وتفاعلها مع المؤثرات الخارجية وطريقة تفسيرها للعالم والتي تختلف بالضرورة عن الرؤية الذاتية للرجل وللعالم بل تختلف حتى من امرأة إلى أخرى، لكن تبقى الشروط المشتركة تجمعهن "لابد أن أوضح ما أقصد بالرؤية الذاتية ، فهي لا تعني تفاصيل حياة الكاتبة أو ما مرت به من أحداث فالرؤية ليست المطابقة بين العمل الأدبي وقصة حياة الكاتبة ، وإلا تحول إلى سيرة ذاتية الرؤية الذاتية الأنثوية الجديدة هي التي تظهر خصوصية الكاتبة داخل خصوصية المرأة في

1زهرةالجلاصي،النصالمؤنث،دارسراسللنشر،تونس،2000،ص123.

2. المرجع نفسه،ص124.

3 عفيف فراج، صورة البطلة في أدب المرأة، مجلة الفكر المعاصر، ع34 ربيع 1985 ص147.

كيفية تلقي المؤثرات الخارجية والاستجابة لها وهي الرؤية التي تؤكد الاختلاف بين الرجل والمرأة "[1].

ويعمد الناقد محمد نور الدين أفايه إلى مقاربة بعض علامات خصوصية هذه الكتابة النسائية دون الوقوف عند حدود تأكيدها وإثباتها ، حيث يؤكد أن المرأة تصوغ كتاباتها بشكل مختلف تماما عن أشكال كتابة الرجل ، سواء أتعلق الأمر بالكتابة المخطوطة ، أو أشكال الكتابات التي لا تتوقف المرأة عن ممارستها في علاقتها بجسدها ، فالمرأة باعتبارها كائنا مختلفا في تكوينه وجسده عن الرجل ، وباعتبار تواجدها في مجتمع ذكوري ، تعمل على الدوام على إظهار جسدها بشكل مغاير"[2] .

أما الكاتبة المصرية نورا أمين ترى أن الكتابة النسائية تتوفر على خصوصية لا تعزى إلى هوية المرأة البيولوجية " فالخصوصية الموجودة في كتابة النساء ليست نابعة من كونهن نساء فالاتجاه السائد الآن هو الكتابة التوثيقية ، فلم نعد في حاجة لذريعة وجود أبطال آخرين وهذا حادث في معظم كتابات التسعينات الجديدة ، لا يوجد حدث ، ولكن هناك تفاصيل وومضات تكوّن في النهاية تأثيرا ، في كل هذا تتميز كتابات النساء ، لأن الرجل عندما يكتب بشكل توثيقي فنحن نعرف 90% مما سيقوله ، فحياته مكشوفة أما عندما تكتب المرأة في نفس الاتجاه ، تأتي كتاباتها صادمة ومدهشة ، لأن القارئ لا يعرف سوى القليل ومن هنا تنبع الخصوصية : تجربة أنثوية في كتابة توثيقية ... إنها فكرة الصمت ثم الكلام"[3]، فالمرأة الكاتبة تفضح بنصوصها المسكوت عنه وترفع الأقنعة عن المحجوب فيعيد القارئ بناء نظرة جديدة للعالم فالجانب التوثيقي الأنثوي يوظف المشاعر والتجارب الخاصة لينتج من كتابة الواقع في قالب خيالي يسعى إلى إقامة حوار مع الآخر من خلال رؤية ذاتية تتجاوز حدود وتفاصيل حياة الشخصية الكاتبة ، إنها الرؤية الذاتية التي تقيم علاقات حوارية " عكس أحادية " مع

1. شيرين أبو النجا ، عاطفة الاختلاف ،ص41.
2. محمد نور الدين أفاية ، المرأة والكتابة ،مجلة الوحدة السنة الأولى ، ع9،يونيو 1985،ص69.
3 ـ شيرين أبو النجا ، عاطف الاختلاف،ص44.

الآخر في النص، والآخرين القراء[1]، ولهذا الحوار تختار الكاتبة لغة خاصة للتعبير عن رؤيتها أو لِنَقُل تتحايل على لغة كان تعاملها معها محدودا " فليست المشكلة أن اللغة لا تكفي للتعبير عن الوعي النسائي ، ولكنها في كون النساء حرمن من استعمال كامل المصادر اللغوية وأرغمن على الصمت أو على التلطف أو الإطناب في التعبير "[2]، وهذا ما يفسر حسب رأي الناقدة رشيدة بن مسعود ظاهرة التكرار والإطناب الممل في كتابات المرأة .

وعبرت الكاتبة لطيفة الزيات عن هذه الخصوصية ، وهي تتحدث عن نفسها حين تكتب " في الكتابة غير الإبداعية أنشغل بجانب من قدراتي ، وفي الكتابة الإبداعية بمكتمل قدراتي العقلية والحسية والوجدانية ، أملك أن أرفع اسمي عن مقال نقدي أو ثقافي أو سياسي ، فلا يمكن للقارئ أن يعرف إذا كان صاحب المقال رجلا أو امرأة، أما أعمالي الإبداعية فتحمل بصمتي كامرأة ... وتحمل بصمتي كهذه المرأة الفريدة التي هي أنا، في الأعمال الإبداعية أكتشف رؤيتي للحياة وأبلورها، وأخلع أقنعتي فلا أبقى شيئا سوى وجه الحقيقة...أبدد أوهامي ..أنطق صدقا ..كتاباتي الإبداعية تعرفني ، وما يصدق عليّ يصدق على كل امرأة عربية مبدعة "[3]. وهكذا تطلق المرأة المبدعة العنان لقدرتها الإبداعية وهي تحاور الذات والآخر ، وتتواصل معها بجمالية خاصة تصنع شفافيتها وصدقها، فالمرأة حين تكتب وتبدع تكون في أسمى حالات صدقها ، وبالتالي تنتج كتابة تخترق وتمزق كل الأقنعة والحجب.

ويؤكد الناقد رمضان سليم في بحثه لرواية " الغد والغضب " لخناثة بنونة ، خصوصية الكتابة النسائية فيرى أنها " تنبع من داخل الأدب النسائي نفسه فتمنحه اسما دالا محددا واضحا.."[4] وهو ما يفيد حسب رأيه أن " الأدب عموما مازال قرين الجنس والسن بالدرجة الأولى ومحكوما

[1] المرجع السابق ،ص45.

[2] رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة ،ص 95

[3] شيرين أبو النجا ، عاطفة الاختلاف ، ص 12.

[4] بوشوشة بن جمعة ، الرواية النسائية المغاربية ، ص 51.

بالشباب والكهولة وبالرجل والمرأة وبالذكر الأنثى ، أي أنه مقترن بجنسوية صاحبه ومتلازم معه"[1].

إن الاختلاف بين المرأة و الرجل موجود وهو اختلاف يتجاوز الناحية البيولوجية والنفسية ويتجلى في كل الفضاءات والمجالات التي تتعلق بالفرد ويتعلق هو الآخر بها بنحو ما وبطريقة تميزه كشخص يحمل تجربة حياتية مختلفة، وكذلك تعاملت المرأة مع فعل الكتابة الذي أرادته وسيلة للكشف عن تجربة غاية في الخصوصية ، فأنتجت بذلك كتابة تعكس هذه الخصوصية ، " فالخصوصية هي منطلق الكتابة ، و بنار هذه الخصوصية يتوهج العالم ، لكن تغيير العالم أو التأثير فيه هو مبتغاها ، من هنا كانت الكتابة لدى النساء وكل تعبير صادر عن النساء كتطلع إلى تغيير العالم وإعادة تشكيله – كفن – هي أنسنة للخصوصية وخروج بها إلى أفق التفاعل والفعل والفاعلية"[2].

رغم إقرار الناقدة بوجود هذه الخصوصية في كتابات المرأة إلا أنها ترى بأنها لا تزال بعيدة إلى حد ما عن تحقيق تطلعات المرأة الراهنة في خلق تميزها وتفردها في كتاباتها " فنادرا ما تحقق النساء الكاتبات مثل هذا الاقتراب من الجوهر الأنثوي ومن خصوصيته ، التجربة الأنثوية في تناقضها ، تجربة الأنثى : الخالقة المملوكة أجرؤ أن أقول إن المرأة الكاتبة لم تكتب الأنوثة بعد.."[3].

كان هذا رصد لآراء متباينة للموقف المقر بتوفر كتابات المرأة الأدبية على الخصوصية التي تصنع اختلافها عما يكتبه الرجل ، وقد حاول كل منهم تقديم التعليلات على ما ذهب إليه والتي تختلف من ناقد لآخر والتقت تقريبا في أن الخصوصية إنما يصنعها اختلاف المرأة البيولوجي والذي ينعكس بدوره على الجانب النفسي وحتى الفكري سواء في رؤية الأشياء أو في طرق استخدام اللغة والتعبير ،باعتبار أن اللغة مظهر من مظاهر الفكر ، وبالمقابل نجد من النقاد والكاتبات من يتبنى موقف إنكار الخصوصية في كتابات المرأة الأدبية ، وأن المرأة

---

[1] المرجع السابق، ص 51.

[2] خالد سعيد ، المرأة والتحرر ، الإبداع ، ص 87.

[3] المرجع نفسه، ص 11.

والرجل سيان في عملية الكتابة ، أما التميز في الكتابة فإنما يظهر على مستوى الأفراد بغض النظر عن جنسهم وليس على مستوى الجنس ، وسنعرض لبعض الآراء والتعليلات المرافقة لها.

الموقف الثاني : لا خصوصية في الكتابة النسائية.

تستعرض الناقدة العراقية نازك الأعرجي أهداف فئات المعارضين الرافضين لمصطلحات نظرية الكتابة النسوية فتراهم أربعة مستويات تستهدف اضطهاد هذه الخصوصية في كتابة المرأة :[1]

1) مستوى المحافظة على وضع المرأة الدوني المستمر اجتماعيا وعرفيا في الثقافة الرجعية أو بحجة وهم السعي إلى مساواة المرأة للرجل في الثقافة اليسارية .
2) مستوى الثقافة التي تدمج الأدب النسوي في مصطلح "الأدب الإنساني" الشامل بما يحمله هذا التصور من خدعة تهدف إلى إرضاء نزعة التفوق لدى الرجل المثقف و محافظته على الوجود النسوي الخجول المتوجس في الحركة الثقافية الإنسانية .
3) مستوى نقدي أدبي يرفض المصطلح بمجمله محافظة على الركود النقدي السائد ورفضا للتواصل الثقافي المنجز بحيوية في الثقافة الغربية.
4) مستوى الأديبات أنفسهن اللواتي ترفضن مصطلح "الأدب النسوي " وتفضلن مصطلح " أدب إنساني " والكاتبة في هذا الرفض من وجهة نظر الأعرجي تحرص على تأكيد تبعيتها لحماية الذكر لها ، لأنها تخشى إن هي انعزلت ، أن تتميز في الواقع تحت تسمية ذات صلة بجنسها ، مما يشعرها بخوف فقدان حماية الرجل ، التي هي دائما بالنسبة لها حماية مشروطة بالانصياع في الثقافة ، كما في البيت والمجتمع .

إن المسألة الرئيسية في تبني أفكار الرفض غالبا ما تفسر من منطلق كون الكاتبة النسوية لا تحمل خصوصيات فنية أو جمالية ، وأن اكتساب هذا المصطلح لبعض الرؤى والأفكار في المضامين لا يبرر القسمة فعليا.

[1] ينظر نازك الأعرجي ، صوت الأنثى ، ص 5-10

ولعل الكاتبات هن الأكثر رفضا لسياق انضمامهن تحت سقف النسوي لأسباب عديدة منها : التخوف من التصنيف الدوني ، أو أن تفهم كتاباتهن من قبل النقد السائد على أنها سيرة ذاتية تجلب تُهما كثيرة بوصفها لا تتلاءم مع الأخلاق والتقاليد العربية والدينية " مما دفع المرأة إلى الشعور بالغبن في كثير من علاقاتها بسبب كونها امرأة ، فكيف إذا صنفت على أساس الكتابات النسوية التي تحيلها غالبا إلى التصنيف الأخلاقي السلبي"[1].

ولا يجد الروائي السوري نبيل سليمان – على سبيل المثال– أية مفارقة بين الروائي والروائية إلا من ناحية الظروف الاجتماعية " فأعمال غادة السمان ، عروسية النالوتي ، سحر خليفة، ليانة بدر، آسيا جبار، وسواهن قفن على قدم المساواة مع أعمال الكاتب الذكر ، والفروق الروائية التي يمكن أن تلاحظ مثلا بين منيف وسحر خليفة ، كالفروق التي يمكن أن تلاحظ بين منيف و محفوظ أو بين سحر خليفة وكولييت خوري " [2].

وتذهب ريتا عوض إلى القول بأن المرأة حققت مساواتها بالرجل في الحرية والاستقلالية والتعليم والعمل المنتج مما حقق لها إنسانيتها في المجتمع ، وبذلك يصبح التوجه للحديث عما يسمى بالأدب النسائي يشي بأن إبداع المرأة ما يزال يطرح كظاهرة استثنائية أو غير عادية أو حتى لا طبيعية ، بينما من المفترض – بعد مرور زمن لا يعد قصيرا على اقتحام المرأة عالم الإبداع وإنجازاتها فيه – أن ما كان ظاهرة غريبة أصبح أمرا اعتياديا ، فإبداع المرأة كإبداع الرجل صيغة إنسانية للتحاور مع النفس والحياة والوجود من خلال اللغة والتقاليد الأدبية والتراث القومي ، وهذا التوجه يشي أيضا بأن المرأة لم تقتنع تمام الاقتناع بمساواتها بالرجل وما تزال تطرح نفسها وإنجازاتها من وجهة نظر جنسية تكشف إقرارا – ولو ضمنيا – بدونيتها ولم تصل إلى تحقيق القناعة بإنسانيتها المتجاوزة الانفصام الجنسي والمتعالية عليه [3]، وهذا الرفض الذي تتصوره ريتا عوض لا ينشأ من النظرة إلى محتوى العمل الأدبي ودوره الاجتماعي، وإنما من تقاليد العمل الفنية والأدبية .

نفهم من هذا الطرح أن الأدب النسوي اصطلاح مشروع عندما يشكل ظاهرة غير مألوفة في التاريخ البشري ، فيمثل استجابة لما تبدعه المرأة من حيث هي امرأة في ضوء النظرة الرومانسية للإبداع الذي يعد تعبيرا شخصيا وخلقا ذاتيا ووصفا للمشاعر ، وإفصاحا عن

[1] حسين مناصرة ، المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية ، ص140.

[2] نبيل سليمان ، حوارات وشهادات ، دار الحوار ، سوريا 1995 ، ص 188.

[3] انظر حسين مناصرة ، المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية ، ص140.

المواقف ، في حين قامت المذاهب الفنية والنقدية الحديثة على كون الإبداع خلق ضمن تقاليد فنية وأدبية جعلت التراث الأدبي كلا متكاملا، وجعلت اللغة هي التي تتكلم ، وهنا توظف ريتا عوض المنهج البنيوي الذي يرفض النقد النسوي و الكتابة النسائية ، لسبب أن البنيوية تتعامل مع لغة أدبية لا لغة جسنوية[1] ، مستفيدة في توضيح رأيها من الرؤية الماركسية لإنسانية الأدب.

وترفض غادة السمان من حيث المبدأ تصنيف الكتابة إلى نسائية ورجالية ، لأن هذا التصنيف من وجهة نظرها يعني في التفكير الشرقي أن " الأدب الرجالي قوام على الأدب النسائي وأن "زج ذوات تاء التأنيث " في حظيرة الأدب النسوي لا يعني أية قيمة نوعية لهذا الأدب الذي انتهت مرحلته مع بداية النهضة ، لكنها تعترف بوجود خصوصية للأدب النسوي الذي يكشف دوما بَطلة متوترة ، تطالب بحقوقها وتكتب عن تجاربها "[2].

وكذلك ينفي شمس الدين موسى " الأدب النسوي " جملة وتفصيلا ، كما يتضح في قوله " لا يمكن أن يكون هناك تقسيم ميكانيكي للأدب ، بوصفه أدبا للرجل، أو أدبا للمرأة ، طبقا للتقسيم البيولوجي بين الرجل والمرأة، لأن كليهما إنسان ويخضع للشروط التي يخضع لها الآخر ويصوغ سبعة أسباب تحول دون "أدب نسائي " أو " رواية نسائية" وهي باختصار : التشابه في الظروف الموضوعية التي يعيشها الكاتب والكاتبة معا ، وعدم وجود موضوعات خاصة بالنساء لم يستطع الرجال الخوض فيها ، والتشابه في الانكباب على الذات في أعمال الرجال والنساء معا ، مما يجعل من الانكباب ليس مختصا بالمرأة دون الرجل ،وعدم وجود تجربة نسوية عربية يمتد بعضها من بعض تاريخيا ، وتشابه الرجال والنساء في ارتياد الجديد، وطفح الهموم الاجتماعية في كلتا الكتابين معا ولم تقتصر صفة التمرد أو ممارسة الحرية في كتابة النساء على التحرر من قيد الرجل، وإنما تجاوزت ذلك إلى التحرر من الحياة كلها واقعا ووطنا ونفسا ومشاعرا "[3].

أما فخري صالح فيتوصل بعد تحليله للمنظور الثقافي العربي للمرأة وتأثر الساحة الأدبية العربية وخاصة الكاتبات بالنقد النسوي الغربي دون البحث في جذوره التاريخية الثقافية والإيديولوجية التي تأسس عليها مما أوقعها في الخلط والتردد وعدم وضوح الرؤية بشأن المرأة

[1] ينظر المرجع السابق ، ص 142.

[2] حسام الخطيب، حول الرواية النسائية في سوريا ، مجلة الأنوار الأدبي ، ع 166 ، ص 81

[3] شمس الدين، تأملات في إبداعات الكاتبة العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1997 ، ص 11-15.

توصّل إلى أنّ الأنوثة ليست "طبيعة ثابتة بالمعنى الثقافي كما هي بالمعنى البيولوجي مثلا ومن ثم إن الأدب الذي تكتبه المرأة لا يحوز على خصائص فارقة تميزه عن الأدب الذي يكتبه الرجل، إنهما يستعملان اللغة نفسها ويعبّر كل منهما عن تجارب العالم الذي يحيط به ويؤثر في وعيه وكون اللغة (بوصفها وسطا يتسرب الوعي من خلاله ويتكون ضمنه) معمورة بالفكر الذكوري ، ومهيمنا عليها من قبل الرجل ،لا يمكّن المرأة من كتابة أدب له طبيعته الخالصة المختلفة والمنقطعة عما يشكل أساس ثقافة الرجل والمرأة في المجتمع "[1].

فالمرأة لا تكتب بشكل مختلف عن الرجل ، فكلاهما يستعمل اللغة ذاتها ، لغة ذكورية منحازة ومؤد لجة، وعلى هذا الأساس لا يمكن أن تنتج نصا يحمل خصوصيته النسائية بلغة ذكورية والمذكر هو الأصل ووحده الأقدر على احتواء الحياد.

من هذه القاعدة اللغوية الثابتة التي يكون فيها المؤنث مفتقرا إلى علامة تدل عليه ، تمارس الذات الكاتبة المؤنثة فعل الكتابة بلغة هي فيها فرع ، وخصوصيتها ملغاة ، فإذا ما جاءت المرأة أخيرا إلى الوجود اللغوي من حيث ممارستها للكتابة فإنها تقف أمام أسئلة جادة عن الدور الذي يمكنها أن تصنعه لنفسها في لغة ليست من صنعها ، وليست من إنتاجها ، وليست المرأة فيها سوى مادة لغوية قرر الرجل أَبعَادَها ومراميها وموحياتها[2].

فالحل الوحيد كما يراه الغذامي والذي يُمكنه إخراج المرأة من حيرتها اتجاه لغة منحازة – ذكورية – تسعى لأن تعبر عن رؤيتها لذاتها وللعالم دون أن تكون سلاحا ضدها ، الحل هو تأنيث الذاكرة فبعد" إدراك المرأة الكاتبة لهذا المعضل الإبداعي راحت تحتال لكسر الطوق الذكوري ، المضروب على اللغة وراحت تسعى إلى تأنيث الذاكرة لأنه ما لم تتأنث الذاكرة فالعينة ستظل رجلا ، ولن تجد المرأة مكانا في خزّان اللغة المكتنز بالرجال والفحولة"[3].

وترى الناقدة يسري مقدم أنه لا توجد خصوصية تميز كتابات المرأة رغم توفرها في عدد من الروايات التي قامت بدراستها ، لكن نظرا لقلتها ، وعدم وجود تراكم كمّي لا يمكن القول بوجود هذه الخصوصية فرهان المرأة الكاتبة أن تكتب بشكل مختلف لا من أجل الاختلاف بل حتى لا تقمع بداخلها هويتها كامرأة /أنثى وتضطر لأن تكتب مثل الرجل، والحل كما تقترحه الناقدة أن تفكك المرأة اللغة التي تكتب بها ، وهي لغة ذكورية ، فما دامت هذه اللغة ثابتة وراسخة

[1] فخري صالح ، الكتابة بحليب الأم ، مجلة نزوى ، ع45 ، موقع http://www.nizwa.com/brose45.html

[2] ينظر الغذامي محمد عبد الله ، المرأة واللغة ، ص 8.

[3] المرجع نفسه ، ص 208.

على المرأة أن تواجه هذه اللغة وتسائلها بأدواتها ، وتخلص الناقدة إلى أن الخصوصية التي شاع الحديث عنها في كتابات المرأة " خصوصية وهمية ليست من ميزة الإبداع من يفرق بين كاتب وكاتبة ، فكلاهما يتوسم فيما يكتبه حول المرأة ثقافة النمط الواحد، كما لو أنها قانون أبدي ملزم لا يستقيم خارجه أو وجدانه "[1].

ما سبق يقدم مبررات عديدة يمكن أن تكون صالحة ومنطقية لرفض الأدب النسوي عندما يتعلق بتجربة المرأة المتشابهة لتجربة الرجل في الحياة والكتابة معا، لكن التبرير يصبح صعبا عندما نجد كتابة نسوية تطرح خطا واضحا ضد أية سلطة أبوية ذكورية و بجماليات خاصة ، نجد أبعادها في الموقف المؤيد ، وفي التأسيس نظريا لخصوصية هذه الكتابة.

ولعل الملاحظة المهمة تكمن في أن دراسة الكتابة النسوية في تصنيف رؤيوي جمالي لا يعني أنها ستكون كتابة مقابلة للكتابة الذكورية ، وإنما أية دراسة من هذا النوع قد تساهم عن طريق إمكانية الفصل هذه في فهم طبيعة كتابة المرأة من خلال خصوصية قضيتها في مجتمع تحكمه ثقافة ذكورية تستغل المرأة وتحجبها ولا يُنكَر في هذا المجال وجود أساليب نسوية وطرائق خاصة في الإبداع مما يعني أن هناك أسلوبا مخصوصا للكتابة النسائية **ومن أهم معايير الاختلاف في هذه الكتابة:**

توفر الرواية النسوية على تقنية خاصة تخرج من خلالها من واقع الهموم الشخصية إلى الواقع العام والمساهمة في رسم الهوية الثقافية وتجاوز السائد، وقد نبهت فرجينيا وولف إلى أهمية وجود خبرات حياتية عميقة في كتابة المرأة، واعتبرت أن حيز تجاربها المحدود يؤثر سلبا على كتابتها ويسمها بالذاتية والبعد عن الاهتمام بالقضايا الوجودية والعامة التي تهتم بالإنسان والناس جميعا، كما نبهت إلى ضرورة الالتفات إلى التجارب الخاصة التي تعايشها المرأة لوحدها كتجربة الحمل والانجاب والرضاعة...[2]، و تظل الهموم الخاصة جزءا لا يتجزأ من كتابات المرأة لأنها الأقدر على التعبير على لسان المرأة.

خصوصية العنونة النسوية، فهي تسعى بتوظيفه إلى اللعب اللغوي الذي يبرز نتوءات أنثوية في مضامين الروايات وينبني على الوعي واللاوعي للكاتبة ويوحي بثقافة نسقية تهندس فضاء الرواية النسائية بحيث تنزاح إلى التشويق والكتابة بالجسد.

[1] يسرى مقدم ، النقد النسوي العربي (أنوثة لفظية وخصوصية موهومة) ، الموقف الأدبي ، ع65 ، 2002 ، ص 20.

[2] ينظر فرجينا وولف ، المرأة والكتابة الروائية، ص 186.

لقد أبرزت الروايات محل البحث نماذج من التجارب شديدة الخصوصية في الأطوار الحياتية المختلفة للمرأة، وصلة ذلك بالمؤسسة الاجتماعية ، وعلى وجه التحديد ارتباطها بالأسرة التي تكون سببا مباشرا في كبت مشاعر المرأة وأحاسيسها، حيث لا يمكن للمرأة تناول المخصوص لذاتها، ولغيرها وللعالم، رغم أن التعبير بالضمير المتكلم يعد منهجا لرؤية العالم ويلغي الفواصل بين الرواي والمروي له، في "حكاية زهرة " تصور لنا البطلة في مواضع عدة من الرواية تجربتها مع البثور التي كانت تغطي وجهها فتضطر إلى اللعب بها ، والتي صار اللعب بها وسيلة من وسائل هروب زهرة من أية مواجهة محتملة مع والدها وأسرتها، تتحول بسلوكها من المواجهة لوالدها وأمها إلى اللعب ببثور وجهها فيكون موقف والدها منها قامعا وهازئا ، فهو إما أن يصفعها على وجهها أو يصيح بأمها مستهزئا بها.

كما يفترض أن تكون علاقتها بأمها متينة داخل الأسرة الأبوية، حيث ظلت زهرة تتمنى أن تكون العلاقة التي تربطها بأمها تشبه البرتقالة وصرتها تلاحما وحميمية ورغم افتراض مثل هذا الوضع، إلا أن الهوة بينها وبين أمها أخذت تزداد عمقا وتتوسع وتتشقق كما تقول [1].

لقد اهتمت الرواية النسوية أيضا بكشف أبعاد تجربة الحمل والولادة التي تصادر بسببها أدوار المرأة الأخرى في الحياة والمجتمع.

إن النصوص الروائية قيد الدراسة تشير إلى ارتباط هذه التجربة الحميمية في حياة المرأة وهي تجربة الحمل، "بالتقاليد والطقوس المتوارثة فيما يمكن أن يسمى بالدين الشعبي بطقوسه وخطابه المنقول شفاهيا ، وهو خطاب يتميز بطابعه التفويضي عسير الضبط وميله لثني وتطويع القواعد التي يضعها الخطاب الديني النصي ، وغالبا ما يرتبط بممارسات وطقوس النساء"[2].

ففي رواية ذاكرة الجسد نلحظ توظيف الجانب الأسطوري المرتبط في ذاكرة المجتمع بجغرافيا المزارات والأمكنة ذات القدسية ،" ليعاد إنتاجها في النص الروائي من جديد بحمولتها وتداوليتها ذات الاستمرارية ، والتي تمتد عبر الزمان محملة بالأبعاد المكانية والاجتماعية ، كما تمتد في العمق النفسي في نفوس ممارسيه ومدى تعبيرها عن شخصية الجماعة (البعد النفسي) التي تحتمي بالتراث لتعبر به عن واقعها وعن آمالها ومشكلاتها وتطلعاتها دون تدقيق أو تعقيد" [3].

---

[1] ينظر حنان الشيخ ، حكاية زهرة ،ص46،.

[2] رفيقة دوين ، التقنيات السردية في الرواية النسوية وجماليتها المعاصرة ، ص377.

[3] الجوهري محمد ، ندوة الثقافة الشعبية والحداثة ، مجلة الفصول ، ع60 ، ص 157.

فها هي البطلة حياة تصف لنا حمل جدتها بأبيها " تصور أنها يوم كانت حبلى بأبي لم تفارق مزار سيدي "محمد الغراب" بقسنطينة حتى كادت تلده هناك ، ولذا سمته "محمد الطاهر" تبركا به ، ثم سمت عمي "محمد الشريف" تبركا به أيضا ، بعدها عرفت أن نصف رجال تلك المدينة أسماؤهم كذلك ، وهكذا كانت تسميني "السيدة " تبركا بالسيدة المنوبية التي كانت تزورها في تونس كل مرة محملة بالشمع والسجاد والدعوات" [1].

وترى جوليا كريستيفا " أن الحمل في حياة المرأة مكابدة جذرية ، فمن ازدواج الجسد إلى تجربة الانفصال والتعايش للأنا والآخر، و فيه تهديد للهوية يتزامن مع استيهام للكلية ، للكمال النرجسي وفي علم النفس التحليلي ينظر إلى الحمل على أنه نوع من الذهان المؤسس المقبول اجتماعيا ، والذي ينتهي بمجيء الطفل، والذي يعني أن تخوض المرأة تدريبا بطيئا وصعبا ولذيذا على الاهتمام وعلى الرقة ونسيان الذات" [2].

في رواية "حكاية زهرة " يصطدم القارئ بالكثير من المسكوت عنه في هذا الجانب فهي تصف بوادر الحمل التي مرت بها وشعورها بالدوار واستسلامها له، كما تصف تجربة الإجهاض التي مرت به نتيجة حملها غير الشرعي وكذلك تسرد لنا تجربة والدتها التي كانت دائمة الإجهاض أيضا إذ كثيرا ما طلبت من زوجها أن يسمح لها بالطلاق ولكنه كان يرفض ذلك رفضا قاطعا ومن هنا جاء إصرارها على طرح الأجنة واحدا تلوى الآخر ، تقول زهرة واصفة ذلك المشهد الخاص " كان بيننا توأم وبنات وصبيان ، ما عاشوا إلا في صحن الحساء صحن حساء صيني ، بعدما طرحتهم أمي الواحد تلو الآخر" [3].

لقد كان الاجهاض في هذه الرواية بمثابة رد فعل دفاعي في صورته التدميرية تدفع إليه المرأة دفعا لأن لا خيارات أمامها، سواء أكان الدافع نفسيا أم جسديا للانتقام من وضع اضطهادي لا ترغب في استمراره ، فبطلة الرواية في تجربتها الإجهاضية الخاصة اعتبرت نفسها شاهدة ومتفرجة أكثر مما هي مشاركة في الفعل التدميري.

---

[1] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ،ص123.
[2] جوليا كريستيفا ، زمن النساء، ص 204.
[3] حنان الشيخ ، حكاية زهرة ، ص 28.

لقد حفلت هذه الرواية فيما يرتبط بهذا الجانب الخاص من حياة المرأة ، بمثل هذه الالتفاتات الخاصة كالإشارة إلى حبوب منع الحمل ، وعدّ الأيام الخاصة باستعمالها[1]، و أشارت الرواية إلى الموقف السلبي للرجل وخوفه من المسألة وتهربه من المسؤولية، فالمرأة وحدها تحمل وزر هذه المحنة ، فها هو سامي القناص ، وعندما أخبرته بأنها حامل يقول لها " دخيلك يا زهرة لازم تطرحي ، أصبح وجهه شاحبا ، وكأن الحمل في بطنه هو"[2].

ترى الدراسات النقدية أن المرأة تمتلك جرأة في الكلام عن المحظورات وعن الممنوعات والمحرمات ، قد لا نجدها عند الرجل بشكل عام ، وحين تتكلم المرأة عن قضايا غير مألوفة أخلاقيا ، وخارجة على الأخلاق التقليدية ، تتكلم بجرأة ليست موجودة عند الرجل الذي إذا تكلم في هذا الموضوع فهو يتكلم من باب آخر[3].

ومن هذه المحظورات التي تناولتها هذه الكتابة مسائل التحرش الجنسي فقد تعرضت بطلة حكاية زهرة إلى مثل هذه التجربة ولم تستطع أن تصرح بها بسبب الخوف من العقاب والفضيحة تصف زهرة تلك الواقعة عندما كانت ببيت جدها في الجنوب ـ بمرارة ـ كانت ليلة صعبة وكأنها ليست واقعية حيث بقيت جالسة طوال الليل ، وقد غمرها شعور فيه خليط من الحزن والخوف وعدم الراحة [4].

لقد امتدت تجربة التحرش في حياة زهرة بكل مرارة لتشمل خالها الذي تحرش بها عندما سافرت لزيارته في إفريقيا ، لتصبح في حالة ضياع وعجز وعزلة واغتراب.

كما تناولت نصوص روائية حالات مماثلة تتعرض لها المرأة في صغرها فلا تجرؤ على البوح أو الشكوى فينمو فيها الخوف والرعب بسبب ذلك مما يضاعف من ألمها النفسي والجسدي الذي قد يصبح مرضا نفسيا يحتاج إلى علاج ومداواة ، فهاهي بطلة رواية "نخب الحياة" سوسن بن عبد الله تصف تجربة تعرضها لانتهاك طفولتها في المدرسة من قبل أستاذها[5] كما أن بطلة رواية خشخاش تتعرض لتجربة شبيهة[6] ، وكذا في روايتي" الغد والغضب" لخناثة بنونة و"المظروف الأزرق" لمرضية النعاس.

---

[1] ينظر المصدر السابق، ص 133.

[2] المصدر نفسه ، ص 236.

[3] ينظر عيسى برهومة اللغة والجنس ، حفريات لغوية في الذكورة والأنوثة، دار الشروق ، ط1 ، 2002 ، ص 74.

[4] ينظر حنان الشيخ ، حكاية زهرة ، ص 26.

[5] ينظر آمال مختار ، نخب الحياة.67.

[6] ينظر سميحة خريس ،خشخاش،ص44..

ما تقدم من مقولات حول خصوصية الكتابة النسوية قد يكون صحيحا، ولكن ليس بالإطلاق فما زالت كتابة المرأة مُسَيَجة بالتابو الاجتماعي، لكن من جهة أخرى نجد بعضا من كتابات المرأة امتاز بالجرأة في الكتابة عن المحظورات أو ما يسمى بالمهمش والمسكوت عنه في ظل الكتابة بضغط النسق.

إن الاهتمام بالخطاب النسوي الذي يساجل القضايا والفكر الاجتماعي المهيمن ينطلق من كون الأدب حاملا معرفيا يستطيع أن يقدم معرفة جديدة ومغايرة ، لما هو معروف وسائد، كما أن في الخلق الأدبي ، وكما أشارت جوليا كريستيفا "تتجلى الرغبة في التأكيد الأنثوي على دور الأدب ، ذلك أن الأدب ينشر معرفة وأحيانا ينشر الحقيقة حول عالم مكبوت سري ، وعلى الصعيد السردي فإن النصوص تحول المواضعات الاجتماعية ومن خلال كلمات التواصل اليومي إلى خطاب إبداعي حافل بلذة النص ، خطاب أكثر مرونة وأكثر حرية ، يعرف كيف يسمى مالم يكن بعد موضوعا للتداول الاجتماعي ، كألغاز الجسد مثلا "[1]، وهذه قد تشكل نقيض الخطاب الذكوري السائد الذي أوقع المرأة وخطابها في شرك حقائقه التي تبحث المرأة الكاتبة في متونها عن خطاب أصيل يجاور الخطاب السائد على قاعدة المغايرة والاختلاف المثرية الإيجابية الدافعة إلى بناء واجتراح آفاق جديدة من خطابات إنسانية لا تجعل مرتكزها النوع والدور الاجتماعي المستند إلى ترسيمات الذكورة والأنوثة التي تكبل الإنسان سواء أكان رجلا أم امرأة .

إن الكتابة النسوية العربية إشكالية مهمة يمكن طرحها في نسقي العام والخاص، فهي من خلال الخاص تحمل ملامح مشتركة تشترك فيها جماعة النساء ، كما يشترك كتاب أية أمة أو أي جنس بملامح مشتركة، وهذا الاشتراك الخاص لا يكسر حقيقة أن الجماليات العامة للغة قد تكون في عمومياتها واحدة بين لغتي الرجال والنساء في السياق العام.

ولعل الجمالية الخاصة بالنساء ، تنشأ من رؤيتهن المحكومة بأوضاعهن شديدة الخصوصية والمتعلقة بالتكوين الثقافي الأنثوي للمرأة ، والذي قد لا يخطر بذهن الرجل عند معالجته للشخصية النسوية في كتاباته ، ويمكن أن ينجر عن هذا الكلام الكثير من هذه الخصوصيات الأخرى كالنفسية والجسدية والاجتماعية والاقتصادية والتربوية ... التي تجعل تكوين المرأة الكلي مختلفا عن تكوين الرجل في الحياة والإبداع " ومن هذه الناحية تغدو الكتابة النسوية

[1] جوليا كرستيفا، زمن النساء، ص205.

حاملة لبذور ثورة رؤيوية لتغيير نمطية التشيؤ التي رسمت للمرأة في كتابات الذكور أو في الكتابة النسوية نفسها التي تتوافق مع الكتابة الذكورية، وعلى هذا الأساس تعد كتابة المرأة متميزة إما بتشخيص إجمالي لاغتراب المرأة واستنباطها لميزان القوى الراهن ، وإما بموقف التمرد والمطالبة بالحقوق داخل البنية الاجتماعية" [1].

إن تفعيل قضايا المرأة الاجتماعية والنفسية داخل أدب المرأة جاء بشكل أعمق مما طرح في الأدب الذكوري الذي كان لفترة طويلة يتبنى قضايا المرأة وحقوقها في المساواة والتعليم والحرية والاختيار والمشاركة في السياسة والإبداع.

ومن ناحية أخرى فإن التشكيل الجمالي أو الفني العام للكتابة النسوية في الرواية والأجناس الأدبية الأخرى مازال يمثل المأزق النظري للكتابة النسوية، بل لعل تعاطف المجتمع الثقافي العربي مع كتابة المرأة أساء إلى هذه الكتابة كثيرا ، فما أن تصدر رواية نسوية أو مجموعة قصصية حتى تنبري الأقلام للتهليل لها لكونها فتحا جديدا في الكتابة النسوية حتى اختلط الصالح بالطالح ، فعلت بعض الأصوات النسوية الغثة ، وسادت الإثارة المتعصبة والجنسية والفضائحية على حساب الفن[2]، ومن هذه الناحية قد نتفق مع جورج طرابيشي وهو يعد المرأة العربية غير ثائرة ، لكون المجتمع يدمج ثورتها به لمعرفته أن ثورة الكاتبات ليست ثورة حقيقية بل ثورة مزيفة [3]، وبذلك كان وضع النساء المناديات بوحدة الأدب أكثرا اتزانا وانسجاما مع الذات من المتعصبات لكتاباتهن المحاربة للذكورة بأساليب غير ثقافية.

إن مثل هذا الخطاب النسوي الخاص بقضايا الطَرف المهمش والمستضعف يطرح أفقا لمغايرة هذا السائد ولو أنه بدا كما لو كان سباحة ضد التيار ، إلا أن يؤشر على كامن في رحم المستقبل يخلخل هذا المهيمن ويفسح مجالا لخطاب الآخرين بمجاورته ، مما يجعل هذه الدراسات ، وهذه الكتابات مفتوحة على البحث والاستقصاء.

1عبد الكبير الخطيبي ، فن الكتابة والتجربة ، ترجمة محمد برادة ، دار العودة ، بيروت ، 1980 ، ص 61

2 ينظر حسين مناصرة ، المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية الفلسطينية ، ص 145 .

3 ينظر جورج طرابيشي ، الاستيلاب في الرواية النسائية العربية ، دار الطليعة ، بيروت ، 1987 ، ص 49

3- اللغة الأنثوية في مجادلة الخطاب الذكوري المتحيز:

" إن الانفعال الذي يستطيع أن يلهبنا أثناء قراءة رواية ،ليس هو انفعال لرؤية ما، لأننا في الحقيقة لا نرى شيئا ، وإنما هو انفعال المعنى، أي أنه نظام أعلى للعلاقة ،أي أن ما يحدث في القصة ، ليس شيئا حرفيا من وجهة نظر مرجعية، فما يحدث هو اللغة وحدها، إنه مغامرة اللغة التي لا ينقطع الاحتفال بمجيئها أبدا"(1).

ويقول إدوارد سعيد إن أصالة الإبداع الحقيقية ،هي إعادة إنتاج أو إعادة تركيب المألوف، وإن الرواية إذا لم تقرأ على اعتبار أنها نموذج مصغر للواقع الاجتماعي-السياسي ،فهي تورط القارئ فيها بسبب ملكات الكاتب أو الروائي ،وقدراته اللغوية والتقنية ، ويرى أن الكاتب العربي يواجه هذا الامتزاج المعقد للمجتمع والمعرفة المعاصرة بمزيج أكبر من الأساليب والخلفيات والرؤى والتنبؤات(2).

إن التغيرات التي طرأت على معاني الأشياء ،وعلى العالم الذي يحيط بالروائي ،جعلت للكلمات معاني جديدة وإيحاءات لم تكن لها ، وكل هذه التغيرات أعطت شرعية لدى كتاب الرواية الجديدة بألا تكون الرواية صدى للواقع ولا نقلا له، وإنما تصبح تكوينا فنيا له أبعاده الخاصة والجديدة، ولهذا " أضحت اللغة في الرواية الجديدة عنصرا أساسيا مستقلا وليست مجرد واسطة لنقل أفكار ومعلومات مباشرة"(3).

إن لغة الرواية تنتجها بنيات النص وعلائقه الداخلية ،وهي وإن كانت تتميز بطابعها الحكائي القصصي ، فإنها لا تقطع صلتها بالواقع، ثم إنها وإن كانت تمثل سبيل الكاتب إلى التعبير عن رؤاه المستقبلية ،فهي تسعى إلى الانزياح عن لغة المجتمع المستهلكة لتكتسب دلالات جديدة تضفي عليها سمة الحداثة ،وهو ما يجعلها تتميز ببعدين أساسيين :جمالي ينبثق من أنساق

(1) رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي القصصي، تر منذر عياشي ، توبقال،الدار البيضاء،1996،ص93.

2.Edward.Said, Reflection on exile, Harvard University, First Edition, 2000, p40-60

(3) فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1، 1999،ص305.

النص الداخلي وواقعي يتولد من العلاقة الجدلية القائمة بينها وبين المجتمع ،وبذلك تعيد الرواية إنتاج لغة الواقع جماليا[1].

إن الذي يحقق كينونة الإنسان بوصفه "أنا" هي اللغة ، وفي اللحظة التي يدخل فيها الإنسان إلى عالمها يصبح فردا أو رمزا ضمن رموزها، وعندما تكون اللغة واعية أي تشترط وعي من يتكلم بها فهي تنبجس عن اللغة المحلية ، أو لغة القول الدارج، واللغة متعارف عليها حين تكون نفعية ، ولكنها تنزاح إلى أثر جمالي بوصفها دوال تشير إلى مدلولات أخرى تقع خارج الأطر القاموسية وقوانين المصاحبة المعجمية حين تكون لغة أدبية ، من هنا تكتسب اللغة شرعية وجودها ، وتكتسب كينونتها بوصفها أنا ولا وعي بوصفها آخر[2].

إن أهمية اللغة الروائية تكمن "في قدرتها على بناء مجموعة من العلاقات الإيحائية والترميزية والتناقضية وتشكيل عالم المحاكاة لتنفيه أو تكشفه ، لتترك مجالا للقارئ للتأويل والمشاركة."[3] ومن ثم الكشف عن الهم الروائي الذي يتعدد بتعدد الرؤى وأهداف الكتابة الإبداعية أو الأدبية التي تنم عنها الأعمال الروائية وبالتالي تتنوع أساليب اللغة الروائية وطرق التعامل معها وتوظيفها .

لقد أكدت العديد من الدراسات النقدية ،الصلة الوثيقة بين اللغة وجنس مستعملها "حيث أثبتت الدراسات أن للرجال تعابير محظورة على النساء ،كما أن التعابير النسوية إذا ما استعملت من طرف الرجال فإنهم يتعرضون للاحتقار"[4].

وترى الدراسات أن قضية التحيز في اللغة نابعة من سجالات ثنائية الذكر والأنثى، والتي هي من أكثر القضايا إلحاحا في التفكير والمثاقفة لانطوائها على تداعيات الماضي التي رافقت الإنسان وأخذت بالتنامي والتشابك لإلتباس مفرداتها وتباين الشريكين في رؤية كل منهما للآخر وطبيعة الدور المنوط بهما في صياغة الحياة، مما أدى إلى بروز قضية التحيز الجنسي، والذي

---

(1) ينظر بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية،ص293.

(2) ينظر: شاهين ذياب، الشاعر واللغة بين المحكي والمكتوب، مجلة الرافد، ع71،يوليو 2003،ص78.

(3) يمنى العيد ،فن الرواية العربية، دار الآداب ،بيروت،ط1، 1998،ص56.

(4) رشيدة بن مسعود، المرأة و والكتابة،ص84.

استدعى مبادرات لتعديل المنطلقات السائدة والأفكار المسبقة عن الذكورة والأنوثة، والتي كرست ثقافتها الأدوار بين الرجل والمرأة حيث ميزت الرجل بالعقل، وميزت المرأة بالعاطفة والهوى، وهذا التحيز مصدره الثقافة وقيم المجتمع ، فاللغة محايدة في مستوياتها المتعينة ولكنها تصطبغ بالأطر المعرفية والاجتماعية للأفراد(1).

ومن هنا فمن المهم ألا نخلط بين اللغة بوصفها ظاهرة ، والنحو أو النظرية التي تحاول استخلاص قوانين الظاهرة تلك، وإذا كان هناك تحيز فإنه ربما لا يعود إلى اللغة بقدر ما يعود إلى الثقافة النحوية التي من المحتمل أن تكون قد مالت إلى الذكورة.

إن كل نسق معرفي ينتج ايديولوجيته الخاصة، التي تعد جزء لا يتجزأ من الرؤية الحاملة لنسق المعرفة والمبررة لغاياته وبواعثه، والنسق اللغوي هو النموذج المعرفي السائد، واللغة من خلاله تصبح كيانا قويا يهيمن على الإنسان ، ويسيطر على عواطفه وأحاسيسه ، وباللغة ينتج المعنى ويشكل هذا العالم ويحوله(2).

من هنا جاء تركيز النقد النسوي على الانطلاق من كون النساء مسقطات من اللغة ، ومن الرابطة الاجتماعية ، ليصبح جوهر الايديولوجية النسوية الجديدة ، هو تعديل اللغة وأعراف التعبير الأخرى عن طريق أسلوب أكثر قربا من الجسد ، ومن العاطفة .

إن جوليا كريستيفا لا تتحدث عن لغة خاصة بالنساء لا تكون نتاج اختلاف جنسوي بقدر ما هي نتاج نزعة هامشية اجتماعية ،كما أنها لا تتحدث عن النوعية الجمالية للنتاجات الأنثوية فالغالبية من الكتابات النسائية –كما ترى– لها نزعة رومانسية متشيئة أو محبطة تعرض انفجارا للذات المفتقرة إلى الإشباع النرجسي في عصر محبط للنرجسيات، كما تقول(3).

لقد اعتبرت لغة النساء لغة دونية ، لأنها تتضمن نماذج عن الضعف وعدم الثقة، وتركز على التافه والعابث وغير الجاد وتعطي الأولوية للاستجابات الشخصية والعاطفية ، ويرى أحد علماء

(1) أنظر، عيسى برهومة ، اللغة والجنس، ،ص 87.

(2)ينظر: محمد علي الكردي، النقد البنيوي، الايديولوجيا والنظرية ،فصول،م4، ع1،ص150.

(3)ينظر: جوليا كريستيفا، زمن النساء،ص205.

الاجتماع "أن المنطوق الذكوري أقوى ، وينبغي أن تتبناه النساء إذا ما أردن إحراز مساواة اجتماعية مع الرجال[1].

ذلك أن الكلمة تنتقل من مجال الكلمة الحيادية لتدخل في التواصل من حيث كونها خطابا موجها للآخر وفي العمل الأدبي هي مساحة غيرية تنتظم فيها عناصر موجودة سابقا، وبُنى يتمرأى فيها المعنى الاستعلائي المدعوم بالوعي المتعالي لفاعلين موجودين دائما[2].

وهذا يعني أن اتساع الهوة في الخصائص اللغوية المميزة للجنسين يتناسب طرديا مع التواصل والمشاركة في المشهد الحياتي فكلما ضاقت الهوة قلت الاختلافات اللغوية بينهما، وكلما تقوقعت المرأة في حراسة الهيكل المنزلي ، وتوارت عن الشهود زادت الاختلافات بين الجنسين وتعمقت.

وقد ناقشت بعض الروايات النسائية مسألة اللغة وتجلياتها في الكتابة من خلال متنها السردي من موقف أنثوي يدعو إلى تفكيك السائد ، والبحث عن أفق الاختلاف والمغايرة فيما يتعلق بتوظيف اللغة في النصوص السردية .

وتتجلى الخصوصية اللغوية في الكتابة الروائية النسائية في عدد من العلامات ، منها تعمد الكاتبات استخدام لغة مرسلة في شبه عفوية وطلاقة بعيدا عن القوالب المنحوتة أو الرصف الهندسي إلا نادرا حيث أنهن لا يعمدن إلى التجويد في الكلام بقصد التأنق، ولا يتلاعبن كثيرا بالأبنية ، فأكثر الألفاظ هي من المتداول ، وهي كلمات قريبة المعنى مأخوذة إجمالا من قاموس اللغة العصرية تتداخل في بعض المواضع مع مفردات دارجة ، فهن يكتبن بكلمات عصرهن القريبة إلى فهم القارئ.

لقد عمدت الروائيات العربيات المعاصرات إلى تأنيث اللغة قصد التأسيس لكتابة أنثوية تنفرد ب"نسقها الكلي عن الوجود والجسد ، ليكون النسق والبناء التقني الجمالي التشكيلي خارج

(1) بيتر ويدسون ورامان سلدن، النظريات النسوية،ص24.

(2) أنظر: جوليا كريستيفا، زمن النساء،ص175.

النسق اللغوي البطرياركي الذي ظل مسيطرا على عمليات الإبداع الروائي للمرأة "[1]،حيث تقوم اللغة في البناء الفني على هدم المجاورات اللغوية الموروثة[2]،وبناء مجاورات جديدة تُشرع لبناء نسق فني لغوي جديد يتأسس على عوالم متخيلة مبنية على أساس رؤيتهن للعالم بصفة عامة ذلك أنها رؤية تتحد مع خصوصية التجربة التي تستكنهها المرأة لفهم الأشياء حولها ، فيتحول النص الإبداعي إلى ذات أنثوية مقابلة لذاتها تعكس حقيقة الذات وحقيقة الكون ، فاللغة تعكس آلام الذات وجراحها وأمالها وأمانيها ، وتتسرب عبر ثقوبها ذاكرة الماضي وأحلام المستقبل لتغدو جسرا من الكلمات يصل بين الذات الأنثوية والعالم المحيط بها ، وبما أن اللغة ليست حيادية ، فقد جاءت اللغة ضمن الكتابات السردية الأنثوية تختلف عن مثيلتها الذكورية ، وذلك أن البحث عن سمات ذات خصوصية لكتابة المرأة يتطلب البحث في السلوك اللغوي لكلا الجنسين. ويلخص لنا عيسى برهومة هذا في قوله "يتباين السلوك اللغوي للجنسين تبعا للأثر الاجتماعي الممارس على الجنسين فالمجتمعات التي تضرب حجبها على الأنثى يزداد فيها التباين بين لغة الأنثى ولغة الذكر ، فيصبح للأنثى ألفاظها وموضوعاتها واستعمالها اللغوي الذي يميزها عن لغة الذكر ، أما المجتمعات التي تتيح للجنسين التفاعل والاختلاط فإن السلوك اللغوي يتضام في شكل خطاب واختيار للمفردات بل يتقارب في الآداء اللغوي"[3] ، غير أن الأمر لايقتصر على التنشئة الاجتماعية فقط بل يتعداه إلى طبيعة المرأة البيولوجية.

إن للمرأة لغتها التي تميزها فتتجلى عندها خصوصية الكلمة التي تتراشق مع الحروف والجمل لتُكَوِن لنا نسيجا لغويا جديدا يعرف ب"النص السردي الأنثوي" الذي يخفي في ثناياه وبين سطوره خصائص الكتابة الأنثوية من سرعة إيقاع ، وقصر جمل وتعاطفها وتلازمها ، وتقسيم

[1]عبد الرحمن أبو عوف ،قراءة في الكتابات الأنثوية ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،2001،ص 10.

[2]**مصطلح نقدي خاص بمخائيل باختين ،تتحدث عنه يمنى العيد في كتابها "في الرواية العربية" فتبين كيف ربط باختين بين النسق الأدبي والنسق الثقافي وهدمه للمجاورات اللغوية داخل العالم الروائي الموروث الذي تحكمه القيم الغيبية للقرون الوسطى ببنائه لمجاورات لغوية جديدة لعالم متخيل جديد.**

[3]عيسى برهومة، اللغةوالجنس، ص23.

الكلام إلى وحدات إيقاعية متساوية وغنائية ومناجاة وشعرية[1]، مما أضفي على النمط السردي طابعا مميزا كون معظم الكاتبات مارسن الشعر قبل الولوج في عالم الرواية .

ففي رواية (القلق السري) لفوزية رشيد ، نجد الإيجاز في العبارة والحوار والإيحاء والتكثيف اللغوي ، يتضح ذلك في تساؤلات شهرزاد بطلة الرواية وآرائها من مثل "لماذا يا جدي تكسب المعادلة مذاقها الحقيقي معكم ، فيما نحن مجرد حواشي توابع في حواشي هذا الوجود؟...أين هو ذلك اليقين المخبوء...والوهم هو ما تراه العين ثم لماذا تابع ومتبوع... وليست الأسئلة ما يهرب منها وإنما يقين الإجابات"[(2)]،وغيرها من العبارات التي يحفل بها هذا النص الروائي والتي تقترب من لغة الشعر في كثافتها وإيحاءها وعمق دلالتها وقد وظفت الرواية اللغة المجازية "من حيث هي ضرب من المخزون الكامن داخل اللغة ، واللغة الشعرية من حيث هي بناء واستخدام لهذه المادة الخام"[3]. ويدل التكثيف اللغوي على الإدراك العميق للنص وموضوعه والرؤية التي تنفذ إلى مختلف أبعاده وجوانبه والحوار في (القلق السري) امتاز بالتعقيد ، وجاءت لغته فصحى أقرب إلى لغة السرد الشعري ، وقد ناسبت هذه اللغة الشخصيات ومن أمثلة الحوار الذي امتاز بالغموض والتعقيد ذلك الذي دار بين البطلة "شهرزاد" وجدها الشيخ "مبروك".

"هل الوجود يحمل معنى لكم ومعنى آخر لنا؟ وهل هذا التضاد الطبيعي يستبيح تضادا مفتعلا في قيمة كل منا ؟ لماذا سادة وعبيد حتى بين متضادين من المفترض أن الطبيعة أوجدتهما هكذا ليتكاملا. يقول بتمعن وهو يفتح حدقة عينيه:

. ذلك رهن يبحث الكائن عن معنى وجوده.

. الاستفزاز يرتد إلي:

ماذا لو كان هذا الكائن مثلي... أقصد امرأة ... هل من إمكانية لما تقوله وهي أسيرة هكذا؟" [4].

1ينظر بوشوشة بن جمعة الرواية النسائية المغاربية،ص128.

2 فوزية رشيد ،القلق السري ،ص29

3 تزيفيتان تودوروف، الأدب والدلالة، تر محمد نديم، المجلس الأعلى للثقافة،مصر،ط1998،ص114.

4 فوزية رشيد، القلق السري،ص29.

تقوم هذه الرواية على تخوم الصراع بين الحقيقة والوهم ، بين الواقع والذات بين شهرزاد والأخرى ، بين الأزمنة ، بين الأمكنة ، وبين الأصوات والرؤى وتتحول "شهرزاد" إلى مجرد عقل يفكر وعين ترى أحلامها وأفكارها تتجسد أمامها في المرآة ، وكلما بدأت قصة/حكاية أو ارتحال جديد ترى أمامها "حلقات ودوائر تتناسخ"[(1)] لتنقلها إلى فضاء آخر وزمن آخر وحين ذاك "تلتبس اللغة بين المعرفة واللامعرفة التباس الحكاية في الحكايات ، والوجه في المرايا، أي التباس الواحد في تعدد ، واللغة في اللغات"[(2)].

لقد حظيت اللغة بعناية أكبر، وإدراك أكبر لوظيفتها البنائية في العمل الروائي ، وكان الاعتناء باللغة أحد السمات التي تميزت بها الرواية المعاصرة بالإضافة إلى استخدام الرموز والأسطورة وهذا ما جعل لغة الرواية متحولة وقلقة وعائمة الدلالة.

ومن عوامل إثراء اللغة في الرواية المعاصرة ، هو التناصات التي تحفل بها رواية القلق السري التي تتناص مع روايات الأدب العالمي مثل حكاية (ألف ليلة وليلة) ، وقصة الأميرة النائمة والأقزام السبعة .

والتناص "يرقي احتمالية الحدث العام أو الخاص إلى مقام التاريخ ويدرج الواقع في إطار منطقي مطابق لبنياتها الذهنية"[(3)].

أما في رواية "وسمية تخرج من البحر" ، امتازت لغة الوصف فيها بتقديم الشخصيات بدقة لاسيما تفاصيلها الخارجية ، يقول "عبد الله" :" أم وسمية طيبة ،كانت وظلت ،كبرت قليلا جسدها ممتلئ ، جسد عاش حياة عز كجسد أمي الطويل ، وأم وسمية مربوعة القامة ، شعرها غزير أجعد مفروق من الوسط وبعض شعيرات بيضاء تسرق نفسها من الزمن وتندس فيه شعر أمي أخف وأنعم وشيبه أكبر ، شيبها التعب ، وانزرعت نجمات ليالي الشقاء الضالة كلها في مفارقها..." [(4)].

---

(1) المصدر السابق ،ص111.

(2) يمنى العيد، فن الرواية العربية، ص157.

(3) برنار فاليت، النص الروائي تقنيات ومناهج، ص37.

(4) ليلى عثمان، وسمية تخرج من البحر،ص54.

إن هذا الوصف الدقيق للهيئة الخارجية للشخصية يمثل إحدى سمات أسلوب السرد التقليدي وهي سمة أمكن توظيفها لخدمة النص وإضافة أبعاد للغته ، كما امتاز الوصف في هذه الرواية بالتكرار والشرح والتعليق مثل "ارتدت عباءتها على عجل ... لاحظت أن بطانتها للخارج... أمي لبست العباءة مقلوبة، مسكينة لقد قلبت كيانها"(1).

كان بإمكان الكاتبة الاستغناء عن الجملتين الأخيرتين ، أو عدم التعليق بالجملة الأخيرة ، إذ تتضح الدلالة من السياق دون الحاجة إلى شرح ذلك.

كما تعتمد اللغة الإيضاح وتكراره، وكأن القارئ لا يستوعب القصة دون الإعادة والتكرار اللذين قد لا يضيفان شيئا جديدا في بعض الأحيان.

والملاحظ في الرواية قيد الدراسة وجود بعض العبارات الشعرية مثل تلك العبارة التي ظهرت في مطلعها:

"تطلع إلى السماء المعتمة.. القمر غائب ..نجمة تبرق كثغر امرأة في لحظة فرح.. غلالات رمادية من الغيوم تتناثر متباعدة ،كل تأبى الالتصاق بالأخرى"(2).

إن شعرية هذه العبارة لا تقتصر على لغتها المكثفة ، بل على دلالتها على العمل ككل في عبارة واحدة فهناك امرأة ، ورؤية رمادية غير واضحة ونجوم متباعدة كل واحدة تأبى الالتصاق بالأخرى وهذه هي حكاية "عبد الله" مع "سمية" ، هذا يؤكد أن البداية "تلخص العمل وتشي بما سيأتي في اللاحق دون أن تصدنا عن التعامل مع الرواية بكاملها ، أو المتبقي منها... رغم أن البداية تجسد حالة السكون والاستقرار على مستوى السرد"(3).

أما الحوار في رواية "وسمية تخرج من البحر" وقع في فخ الإطالة والإسهاب في لحظات غير مناسبة للحدث وغير ممكنة عمليا من حيث علاقتها بالحدث الروائي ، إذ إن الشخصيات تتجاذب أطراف الحديث والوقت والوضع لا يسمحان بذلك ، مثلما حدث في لقاء "عبد الله" و "وسمية" على شاطئ البحر وهما خائفان ومتخفيان عن الأنظار والذي امتد لست صفحات

(1) المصدر السابق،ص116.

(2) المصدر نفسه،ص5.

(3)صدوق عبد النور، البداية في النص الروائي، دار الحوار، اللاذقية،سوريا،ط1، 1994،ص18.

وكذا الحوار الذي دار بين "عبد الله" ووالدته قبل أن يخبرها بغرق وسمية ، والحوار بعد إخبارها بذلك امتد لخمس صفحات وحوارات أخرى تطول لأكثر من ثماني صفحات ، وفي الغالب يلاحظ أن الحوار في هذه الرواية لا يقل عن صفحة أو صفحتين إلا فيما ندر[1].

وقد تم توظيف اللهجة المحلية في الحوار مما أكسبه تلقائية، وجعلته أكثر التصاقا بالشخصيات وأكثر إقناعا.

ولتحقيق فنية الرواية لابد من وجود فرق بين لغة الشخصيات في النص ، ولغة المؤلف ، إذ " إن دراسة اللغة يجب أن تكشف عن وجود فارق بين لغة المؤلف ، أو إلى حد ما بين لغة الكتابة الفنية ولغة الشخصيات المشروطة بوضعها الاجتماعي والثقافي"[2].

وكلما أخفق الكاتب في الإقناع بأن منطوق الشخصيات هو فعلا كلامها وأفكارها، كان عمله عرضة للفشل.

إن كل روائي يتمنى أن يترك انطباعا خاصا عند استخدامه للغة ، وهو مجبر سواء كان واعيا لذلك أم لا على الاختيار من بين الأساليب الكثيرة والمتوفرة للخطاب ، وكل لغة رهن بثقافة الكاتب وتنوع مصادره ورهن بمهاراته التقنية التي تحول النص المكتوب إلى نص أدبي ينسج ضمن لغة معاني لم يقلها فعلا ، وإنما أوحي بها من خلال استخدام مفردات بعينها يمكن أن تشير أو ترمز أو تحيل على مرجعية يدرك القارئ دلالتها " إن فقر اللغة روائيا لا يحيل على اللغة بل إلى ما هو وراءها ، الأمر الذي يجعل البنية اللغوية الروائية حاملة لموقف نقدي- أخلاقي يتجاوز حدود الطلاقة"[3].

وقد طرحت مسألة الكتابة باللغة العربية في عدد من الروايات ففي رواية "ذاكرة الجسد" سأل "خالد بن طوبال" "حياة" عن سر كتابة دول المغرب العربي باللغة الفرنسية ، لتقول له :" أن

---

(1) أنظر: ليلى عثمان، وسمية تخرج من البحر،ص36-53-19.

(2) برنار فاليت، الفن الروائي،ص126.

(3) فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية،ص304.

اللغة العربية هي لغة القلب وأن الكاتب حين يكتب فإنه يكتب باللغة التي يحس بها الأشياء... فالمهم اللغة التي نتحدث بها لأنفسنا وليست تلك التي نتحدث بها للآخرين"[1].

لقد تمثلت الكاتبة اللغة المحكية بمختلف لهجاتها ودلالتها وانزياحاتها ، وقد تميزت كتابة المرأة وهي تبني أنساقها الثقافية باستخدامها نسقا ثقافيا له تماس وعلاقة بالمهمش والتفاصيل الكثير والدقيقة والتي تهتم بها المرأة ، سواء أكان ذلك بسبب فضائها الخاص ، والذي يحتم عليها ارتباطا عائليا واجتماعيا بالأرضية التي تشكل حاضنة لهذا المكون للمسكوت عنه بكل تفاصيله مما شكل خصوصية في استخدام اللغة ، وأول تمثلات هذه الخصوصية الكتابة باللهجة الدارجة كما في رواية "ذاكرة الجسد" وتجسد ذلك في المشهد الذي ذهب فيه "خالد بن طوبال" مُرسَلاً من قبل "سي الطاهر" لأسرته وابنته حياة ، وعلى الباب الحديدي الأخضر كما يصفه قَابَل "أُمَا الزهرة" وبادرها بالتحية قائلا:

. واشك أما الزهرة؟ ...

. زاد بكاؤها ..تحتضنني وتسألني بدورها: واش راك يا ولدي؟[2]

لقد كانت اللهجة المحلية المحكية دالة على الموقع الاجتماعي وعلى الموقع الجغرافي أيضا من حيث الارتباط بنمط الحياة الريفي أو المديني ، كما شكل هذا الاستخدام بكل خصوصيته معجما للموروث الشفاهي ذلك أن استخدام صيغ سردية مستمدة من التراث الشعبي ، وطرق الحكي الشفاهي ، يجعل النص ثريا بتنوع اللهجات الاجتماعية التي تنتج تأثيرا وتأثرا متبادلا بين الشفاهي والمكتوب ، وتجعل النص ساحة لتفاعل صيغ لغوية تنحو إلى التخلص من حمولاتها الدلالية المسبقة والمستهلكة .[3]

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد،ص91.

[2] المصدر نفسه ص112..

[3] ينظر: عبد الله الغذامي، خصوصية الرواية العربية،فصول،م17، ع1،ص424.

وقد استعانت الروائية بجمل قصيرة اسمية في معظمها لتنقل للقارئ العربي رؤاها للواقع عن طريق جمل متلازمة تخلو من أدوات الربط ، يغزوها البياض والنقاط المتتابعة فتعكس لنا الانفعالات الأنثوية ضمن الايقاع السردي المتواتر والمتساوي ، فكسرت بذلك أنماط الجمل البطرياركية التي تتسم بالطول والرتابة لتخلق جملا بسيطة تتضح بسيمات الأنوثة والتمرد والتحدي في آن واحد ، مع الحرص على البناء النحوي لهذه الجمل والتي تتماثل غالبا على مستوى البنى النحوية مما يعزز هيمنة الإيقاع الشعري وشرعيته ويبعدنا عن النثر ورتابته كالجمل التي ترد على لسان بطل "ذاكرة الجسد":

مقدر كان الذي حصل..

شعبين كنا لأرض واحدة..

ونبيين لأرض واحدة ..[1]

ففي هذا المقطع السردي الشعري نجد خاصية التقديم والتأخير، أين يتقدم الخبر في الجملتين الأوليتين عن الفعل الناقص واسمه ، وهي خاصية شعرية ، الأمر الذي أضفى على النص قيما فنية وأسند إليها وظائف دلالية تؤكد حالة الألم النفسي الحاد الذي يعانيه زياد وأوجه الشبه بينه وبين خالد ، حيث نجد كلاهما مجاهد وبطل وضحية وطن وامرأة واحدة ، وما كانت هذه الوظيفة لتتحقق لو استخدمت الكاتبة أسلوبا عاديا ، فالانزياح التركيبي هنا كان ذا وقع على النفس قبل الأذن محققا لنا شاعرية تتأتى لنا عن طريق تشكيل اللغة جماليا بما يتجاوز إطار المألوفات والاستعمال الشائع ، ثم إن هذا الخرق في بناء الجملة يحدث للمتلقي مفاجأة تدهشه وغرابة تثيره مادام التركيب الجديد لم يكن في مستوى أفق توقعه وانتظاره.

وتتألق اللغة الأنثوية لتقوم على التصوير والتخييل فتتراكب فيها الكلمات وتشحن بالدلالات الجديدة التي تخرق توقع القارئ /المتلقي فتمتع وتثير اللذة الجمالية وتتجاوز المألوف .

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد،ص212.

في رواية "الطواف حيث الجمر" للكاتبة العمانية بدرية الشحي نجد لغة الوصف تنقل مباشرة من الواقع ولكنه وصف مرتبط بنفسية الشخصية ومشاعرها " له نظرة تخترق العظام وأصابع طويلة نحيفة في منتهى الكمال ،كل حركة وسكنة من سكناته لها ملمس الخطر"[1] ورغم ذلك فالوصف غالبا ما كان سطحيا ولا يعطي دلالات أعمق ، "الليل يزحف على أنفاسي ، في شعور خوف، وذنب الشعور الذي ثُقته لزمن طويل ها أنا مسكونة به"[2].

في الرواية ذاتها تتحدث الشخصيات لغة بشكل عام تناسبها، من حيث بساطتها ومباشرتها فكل شخصيات الرواية عبارة عن بحارة وعمال مزارع أو أمهات ونساء ورجال غير متعلمين وقد استخدمت الكاتبة الفصحى المبسطة مطعمة ببعض المفردات العامية أو الدارجة العمانية وهذه الشخصيات تنطق في كثير من الأحيان بلغة السارد/الكاتبة ، وليس لغتها ، إذ كثيرا ما تنطق الشخصيات ألفاظا وعبارات لا ترقى إلى مستواها التعليمي والثقافي المتدني ،كأن تقول البطلة "لم يكن يجيد ترتيب الحديث واختيار مصطلحاته"[3] ، وهي فتاة غير متعلمة ولا تقرأ القرآن غير السور القصار ،كما ذكرت الساردة.

وبشكل عام فإن لغة الحوار في هذه الرواية كانت تلقائية ومباشرة حيث تم توظيف الحوار ليكون مصدرا مهما للمعلومات ، ولاسيما بالنسبة لبطلة الرواية "زهرة" ، التي كانت تسترق الكلام الذي يدور من حولها لقضاء مآربها.

والملاحظ أن النص يحفل بلغة حوارية مفتعلة بين زهرة والبحارة التي لا تجد ما تفعله طوال الرحلة غير ذلك وهي حوارات لا تخدم النص ، وتبلغ صفحات الحوار حوالي مائة وعشر صفحات من مجموع صفحات الرواية التي تبلغ مائتين وثمانين صفحة ، ويأتي الحوار منفصلا عن السرد ، أي أسلوب الحوار المباشر، ويقدم له بعبارات ممهدة وشارحة لطريقة القول أو الانفعال أو الحركة ، ولذلك يمكن للقارئ أن يتعرف على معظم حركة النص من الحوار وكذلك

[1] بدرية الشحي، الطواف حيث الجمر،ص50.
[2] المصدر نفسه ، ص 51.
[3] المصدر نفسه، ص 204.

الأحداث التي لا تشهدها "زهرة" وكل المعلومات يتم الحصول عليها عن طريق الحوار ، ولهذا يحتل ما يقرب من نصف المساحة الكلية للرواية.

ويظهر الحوار كأنه منقول من حوار فعلي أو كالحوار الذي يمكن أن يدور بالفعل بين الأشخاص دون تدخل من الكاتبة بما يناسب العمل الفني ، ويشير "برنار فاليت" إلى أنه لو تخيلنا فكرة عامة عن الكلمات الفعلية التي قيلت في العالم الذي ابتكره الروائي ، فإن اختيار الحوار يعتمد على مدى القرب منه أو البعد عن تلك الكلمات التي قيلت بالفعل ليقدم بها خطابه أو لغته ، وربما يقرر الروائي أن يُعدل في الدور أو الوظيفة الدرامية ، وعن طريق الحوار المباشر يمكنه أن يسمح لشخصياته أن تتكلم عن نفسها دون أن يتدخل بلغته هو"[1].

تنتمي رواية "الطواف حيث الجمر" إلى روايات النسق التقليدي ، التي لا توظف اللغة بوصفها أداة إنتاج وإنما على أساس أنها أداة لتوصيل الأفكار والآراء وبذلك تصبح اللغة مجرد عنصر تتوخى الكاتبة الحذر في التعامل معه بشكل أكبر في لغة الحوار من حيث اختلافها عن لغة السرد.

كما وظفت الرواية بعض المفردات المحلية إلى حد المبالغة ، ولاسيما في السرد ، وقد وجب على الكاتبة تقديم معجم لغوي أسفل الصفحات لتوضيح معانيها ، وإن كان هذا الأمر يخل باستطراد القارئ.

بالإضافة إلى أن هذه المفردات المحلية لا تضيف دلالات خاصة غير دلالاتها الظاهرية وهي إشارة إلى الموروث الشعبي وبيئته ، وفيما عدا ذلك فإن استخدام المفردات لم يعط الإحساس بروح المجتمع الحية في النص ، إذ يجب أن يقوم النص الأدبي بنقل حياة المجتمع من خلال توظيف مفردات البيئة المحلية أو من خلال استخدام الألفاظ العامية ، وألا يكون ذلك مجرد نقل من أجل أن يوصم العمل بالمحلية.

ومهما يكن من أمر توظيف الرموز والمفردات المحلية "فإن الإرث الاجتماعي لا يحيل في تصورنا على لغة بعينها باعتبارها نسقا من القواعد فقط ، بل يتسع هذا المفهوم ليشمل

(1) برنار فاليت،النص الروائي تقنيات ومناهج،ص25.

الموسوعة العامة التي أنتجها الاستعمال الخاص لهذه اللغة ، أي المواصفات الثقافية التي أنتجتها اللغة ، وكذا تاريخ التأويلات السابقة الخاصة ، بمجموعة كبيرة من النصوص"[1].

الأمر الآخر الملاحظ على روايات النسق التقليدي ، هو وقوعها في أخطاء نحوية وتركيبية عديدة يمكن تفسير بعضها بأخطاء البدايات ، ولكن بعضها يتكرر رغم تجربة الكاتبات "فالكتابة ليست نقلا، إنها تحويل العلاقة بين الشفهي والمكتوب ، هي علاقة بالغة التعقيد لكنها تنطلق من أن الكتابة هي تحويل للكلام إعادة إنتاجه وسكبه في اصطلاحات عامة تتجاوز الكلام ، لكنها تطرح خصوصيات مختلفة هي خصوصيات اللغات"[2].

إن اللغة ثابتة نسبيا أو كالثابتة ، والأديب يمنح ألفاظه دلالات جديدة "فإذ هو كأنه ينشئها لأول مرة أي أنه يتبع في الكتابة ما يطلق عليه في اللغة النقدية المعاصرة الانزياح"[3].

حيث أن الانزياح يحكم اللغة الأدبية ، بينما الدلالة الواقعية البسيطة أو العميقة هي التي تحكم اللغات الوظيفية بوجه عام[4].

وهذا يعني أن التوظيف هو في مستوى التوظيف الشعري للغة: ولما كانت للغة ذاكرة جمعية وأن كل مفردة تنطوي على مجموعة من الأفكار القديمة والدوافع والمقاصد التي تبناها القراء والكتاب على مدى قرون من الزمن ، فإن ذاكرة اللغة الراهنة تلتحم بلحظة إبداعية ما بذاكرتها الأولى ، معيدة إنتاج ما أنتج بطريقة قابلة للدلالات الجديدة والتأويلات.

لقد التحمت ذاكرة اللغة بجذورها التاريخية في رواية "ذاكرة الجسد" ، حيث امتلكت الكاتبة أفق التغير والتكون والتشكيل باللغة ، التقت برجل كان يضمر ذاكرة عن الأنثى العربية ، وكان يتمنى لو أنه يرى فيها صورة أمه بثوبها العنابي وإسوارها الذهبي التقليدي ، وراح يهبها ماضيه ليحولها إلى نسخة منه ، ويجعل منها ومنه ذاكرة مشتركة ، ولكنها تفلتت ممتلئة بنرجسية أنثوية وبلغة قادرة على قتله وتحويله إلى كائن من لغة فوق صفحات ناصعة بياضا ، رغم أنه يتوسل

---

(1) المرجع السابق ،ص112.

(2) إلياس خوري، ملاحظات حول الكتابة القصصية ،المركز الثقافي،بيروت،1998،ص56.

(3) عبد الملك مرتاض،في نظرية الرواية،ص109.

(4) ينظر المرجع نفسه، ص110.

إليها بما يمتلك من ذاكرة مضمرة عنها كامرأة" ... يا طفلة تلبس ذاكرتي ، وتحمل في معصمها سوارا كان لأمي ، ما أجمل أن تعود أمي في سوار معصمك ويعود الوطن اليوم في مقدمك وما أجمل أن تكون أنت."[(1)]، وفي مقطع آخر يقول "كنت هنا أعرض عليك أبوتي ، وكنت تعرضين علي أمومتك أنت الفتاة التي يمكن أن تكون ابنتي ، والتي أصبحت دون أن تدري أمي... ثم هذا السوار ، لقد كان في ذاكرتي رمزا للأمومة... هذا اليوم رأيتك تلبسينه"[(2)].

لقد التبست عليه صورتها ، ورمزيتها المتوارثة ما بين رمز الأمومة وحقوق البنوة ، والصورة التي يريدها لها كي تتواءم بالصورة في الذاكرة الجمعية ليراها في لحظة وقد جمعت ملامح كل النساء .

إن أدوات الزينة التي ذكرت في النص لا تنحصر في القلادات والأساور وأدوات ماكياج الوجه ..وما إلى ذلك ، وإنما قد تكون نصوصا شعرية تزينها بإحساس أنثوي فريد ، ومن سمات تلك الخصوصية نجد شعرية المعاجم الدلالية حيث نجد انتقائية قصدية للمفردات تنضح وهجا بالأنوثة متجسدة في بعديها الحسي والمعنوي ، فتلبس الثورة ثوب الأمومة في "ذاكرة الجسد": " كانت الثورة تدخل عامها الثاني ..ولم أعد أذكر بالتحديد في أية لحظة بالذات أخذ الوطن ملامح الأمومة وأعطاني مالم أتوقعه من الحنان الغامض.."[3] لا يوجد سوى الوطن والثورة التحريرية التي احتوت يتامى الأمة جميعا وما كان لخالد إلا أن يتجه إليها ويتخذها أُمًا له فاحتضنته بين ذراعيها فكانت له الأم ومَثل المجاهدون إخوته.

كما أن هذا الوطن قد التحم بجسد المرأة الحبيبة فيما بعد ، فحين أراد خالد أن يقتل قسنطينة داخله وجب عليه أن يقتل معها جسد حياة :"أفهمت لماذا قتلتك تلقائيا يوم قتلت قسنطينة في داخلي؟ ولم أعجب يومها وأنا أرى جثتك ممدة في سريري ،لم تكونا في النهاية سوى

---

[1] أحلام مستغانمي،ذاكرة الجسد،ص102 .

[2] المصدر نفسه،ص118.

[3] المصدر نفسه،ص 220.

امرأة واحدة."[1] فغالبا ما تتحد قسنطينة وحياة بل إن قسنطينة لا وجود لها عبر متن الرواية إلا من خلال جسد حياة الذي سرق رجولته، وجعل منه أسير الشوق والحنين الوهمي، وحين قرر أن ينسى ويشفى من الجسور ،كان عليه أن يشفى من هذا الجسد ولهذا فقد كان عليه أن يقتلهما معا في الآن ذاته.

إن خطاب الوطن غالبا ما يرتبط بالجسد إذ يغدو جسد المرأة بتغيراته البيولوجية وسرعة تحوله أشبه بالساحة السياسية التي تشهد التحولات السريعة وعدم الاستقرار، ولهذا فإن الحديث عنــــه يتم باستخدام لغة هذا الجسد والاقتباس من موحياته وخصائصه ، حتى لو كان الحديث عن الحرب وأهوالها ، مثلما نجده عند حنان الشيخ في روايتها "حكاية زهرة"، حيث تسرد لنا على لسان بطلتها علاقتها بالقناص "سامي" فتقول:

"هذا إله الحرب قد أتى أطاح بشرفي المفقود مرة وثانية وحتى المائة ....الحرب قد ألغت الشرف .."[2].

لقد التحمت الألفاظ والمفردات في هذه الرواية بالجسد الأنثوي ، بل إنها شكلت وتحولت مثله تماما لتغدو زهرة/الوطن فوق كل قانون لا تجد لذاتها إلا الحالات الطارئة والأوقات الحرجة كالحرب ، فتتحرر من كل القيود ومن الماضي وذكرياته ومن الأب وقسوته والأم وخيانتها ليتحرر لبنان معها من العادات والتقاليد البالية التي ترزخ فوق الصدور كأنها الحجر، وكذا من الأحزاب السياسية والفرق الطائفية التي لا يهدأ فتيلها قليلا حتى تنفجر صراعاتها من جديد لتتحول بيروت إلى ساحة موت تماما كما انفجر جسد زهرة وملأت صرخاتها بناية الموت فتألق جسد زهرة وسط أجواء الحرب التي ألغت الشرف وأباحت المحظور وقدمت للجسد الأنثوي ما حُرم منه أيام السلم.

1 المصدرالسابق ،222.

2حنان الشيخ، حكاية زهرة، ص192.

وفي رواية "ذاكرة الجسد" أبرزت الكاتبة العلاقة بين المرأة والأسطورة والطقوس الخاصة بالأفراح والأحزان حيث تصف حياة يوم استشهاد والدها وبكاء جدتها ، واللغة التي استخدمت في التعبير عن هذا الحزن وارتباط هذه اللغة بالألوان التي ترتبط في الذاكرة الجمعية بالحزن كالسواد مثلا، بالإضافة إلى تعرية الرأس إشارة إلى الخروج عن الترسيم الاجتماعي بسبب الحدث الجلل "يوم مات أبي لم تزغرد جدتي كما في قصص الثورة الخيالية التي قرأتها فيما بعد وقفت في وسط الدار وهي تشهق بالبكاء وتنتفض عارية الرأس مرددة بحزن بدائي:يا وخدتي...يا سوادي...آه الطاهر أحناني لمن خليتني..."[1].

ما ميز كتابات أحلام مستغانمي هو شاعريتها اللامتناهية واستخدامها للتناص مما أثرى النص الروائي وزاده جمالا وإبداعا ، ومن أمثلة ذلك ما ورد في النص كقولها:" كان مارسيل بانيول يقول: تَعَود على اعتبار الأشياء العادية أشياء يمكن أن تحدث أيضا"[2] وفي موضع آخر نجد قول برناردشو:" تعرف أنك عاشق عندما تبدأ في التصرف ضد مصلحتك الشخصية"[3]وقول جاك بريل "هناك أراض محروقة تمنحك من القمح ما يمنحه نيسان في أوج عطائه."[4].

وقد حفلت الرواية أيضا بأصوات أخرى جيء بها من نصوص أخرى تحاورها وتجاورها وتأتي بزمنها ومكانها في حوار زمن البطل السارد ، حتى "فينوس" جاءت لتماثل البطل في شعور الفقد لذراعه كونها آلهة الجمال ، وفاقدة لذراعيها الاثنتين معا "يبدو أنك لم تصدق ذلك ، أن يعيش رجل مع تمثال لامرأة ضرب من الجنون أليس كذلك؟ حتى لو كان الرجل رساما وكانت المرأة فينوس لا غير هو بذراع ، وهي بلا ذراعين ، لقد فقدنا أطرافنا في أزمنة مختلفة ولكننا صامدان معا ، لم تمنعنا عاهتنا من الخلود"[5].

1أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد ،ص107.

2المصدر نفسه، ،ص13.

3المصدر نفسه،ص98.

4المصدر نفسه ،ص99.

5المصدر نفسه ،ص166.

كما يحضر صوت التاريخ العربي مع صوت "أبي عبد الله الصغير" في محنة سقوط غرناطة ويتماهى صوت البطل بصوته في لحظة فقدان مؤلمة :" تراني كنت ذلك الملك الذي لم يعرف كيف يحافظ على عرشه، تراني أضعتك بحماقة أبي عبد الله ، وسأبكيك يوما مثله"[1].

إن استحضار النص الروائي لهذه المرجعيات لم تكن موظفة لأجل التناص وحسب ، وإنما أريد منها شخص النص بدلالات هذه المرجعيات ، وخاصة أن البطل السارد هو رسام فقد ذراعه في حرب التحرير الجزائرية وهو أحد فناني الجزائر البارزين في العصر الحديث ، من أجل ذلك يستحضر قصص الرسامين العظماء في الذاكرة البشرية "أتذكر وسط ارتباكي ، ليوناردو دافنشي ، ذلك الرسام العجيب الذي كان قادرا على أن يرسم بيده اليمنى ، ويده اليسرى بالإتقان نفسه ، بأي يد تراه رسم "الجوكندا" ليمنحها الخلود والشهرة وبأي يد يجب أن أرسمك أنا"[2].

لقد تميزت هذه الرواية بشعريتها العالية ، التي أسماها بعض النقاد بالإنشاء الشعري ، الذي يقف عند حدود التغني بالآخر دون الاندراج معه في علاقة متكافئة ، بوصف أن الكتابة فيها تعني "قتلا رمزيا للآخر، وأن هذا الإنشاء الشعري جاء على حساب عالم السرد في الرواية فهو لا يحيل على وقائع فنية لها بُعد يتصل بأفعال الشخصيات"[3].

وقد رأى عبد الله الغذامي أن بطلة "ذاكرة الجسد"" هي امرأة تتقن الكتابة على بياض ، ورجل النص وحده كان يعرف ذلك ، وأنها كتبت عنه لكي تنتهي منه ، واستخدمت لغة الجسد مثلما استخدمت لغة الكلمات من خلال الملابس والألوان والروائح والضحكات ، وحركات الجسد لتصنع منه خطابا شعريا وخطابا سرديا"(4).

والقارئ لرواية "ذاكرة الجسد" ، يجد أن البطلة تواصلت مع خالد تواصلا لغويا أدبيا ،كونها كاتبة الرواية معلنة رأيها في تلك الكتابة "إننا نكتب الروايات لنقتل الأبطال لا غير، وننتهي من

1 المصدر السابق،ص167.

2 المصدر نفسه،ص187.

3 عبد الله إبراهيم، الروايةالنسائية العربية، فصول،م3،ج3،ص83.

(4) ينظر عبد الله الغذامي، المرأة واللغة،ص199.

الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبئا على حياتنا ، فكما كتبنا عنهم ، فرغنا منهم ، وامتلأنا بهواء نظيف"[(1)].

لقد حفلت هذه الرواية بالشعرية ، والتي طغت على الأحداث الفنية ، ووسمت الشخصية الساردة بسمتها ومن أمثلة ذلك الكثير، نورد بعضها للتدليل:

ستعودين أخيرا... كنت أنتظر الخريف كما لم أنتظره من قبل... الريح والسماء البرتقالية... والتقلبات الجوية... كلها تحمل حقائبك ..ستعودين.

مع النوء الخريفي، مع الأشجار المحمرة، مع المحافظ المدرسية.. ستعودين

مع الأطفال العائدين إلى المدارس ،مع زحمة السيارات، مع مواسم الإضرابات مع عودة باريس إلى ضوضائها..

مع الحزن الغامض... مع المطر

مع بدايات الشتاء... مع نهايات الجنون

ستعودين لي ... يا معطفي الشتوي ، يا طمأنينة العمر المتعب يا أحطاب الليالي الثلجية"[(2)].

لقد حققت رواية "ذاكرة الجسد" أول تمظهرات الشعرية ، وذلك بالخروج على قوانين المصاحبة المعجمية فهي منتجة بخروجها عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة ، من أمثلتها في النص "السماء البرتقالية والأشجار المحمرة ، التي ستعود كذلك بعودتها إلى البطل الذي ينتظر عودتها فالسماء لم تكن كذلك ولا الأشجار بذلك اللون ، إلا بانحراف دلالتها في نظم الكلام الذي يقود إليه المعنى ، وهنا تصبح الشعرية تحطيما للغة ليس بمعنى الهدم ، وإنما بمعنى إعادة البناء على مستويات تعبيرية جديدة.

إن رواية "ذاكرة الجسد" رواية شعرية ، تروم إلى نقل المتلقي من الشخصيات والأحداث إلى بنية شكلية للنص، تحول المشاهد السردية إلى نسيج من الصور والشخصيات ، إلى تجليات للذات ، ذلك أن الرواية الشعرية لا تحدد فقط بالأسلوب الشعري أو النثري ، وكل رواية لا تخلو

---

(1) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد،ص18.

(2) المصدر نفسه ، ص193.

من هذا الأسلوب أو هذا النثر ولكنها الرواية التي تنهض على بنية تتجاوز التطور السببي والحركة الزمنية للسرد ضمن سياق القص وبنيته، لتصبح جنسا أدبيا هجينا يستخدم الرواية ليشارك بها وظائف القصيدة[(1)].

وقد عمدت الكاتبة إلى توظيف المتن الشعري (لابن باديس-نزار قباني-المتنبي-هنري ميشو...وغيرهم) من خلال تحويله إلى لغة سردية ، وتكثيفه في الرواية بطريقة عفوية ، مما يدل على انزلاق لا إرادي لصوتها الشعري.

إضافة إلى ذلك تحضر في هذا النص الروائي المفارقات التخييلية من خلال التضاد التالي الذي يحدث بين ما هو واقعي ، وما هو أسطورة شعبية جزائرية تعطى للنفس الروائي بعده المكاني ونكهته المحلية "تقول أسطورة شعبية ، إن هذا الجسر كان أحد أسباب هلاك صالح باي ونهايته المفجعة...فقد قتل (سيدي محمد) أحد الأولياء الذين كانوا يتمتعون بشعبية كبيرة وعندما سقط رأس الرجل الولي على الأرض تحول جسمه إلى غراب ، وطار متوجها نحو صالح باي... ولعنه واعدا إياه بنهاية لا تقل قسوة، ولا ظلما عن نهاية الولي الذي قتله"[(2)].

هناك ملاحظة مهمة يجدر بنا الإشارة إليها ، وهي أن بنية اللغة الشعرية في الرواية تغاير بنيتها في القصيدة فهي تتم من خلال خلق نوع جديد من الخيال الشعري الروائي المكون لعالم يبدعه الكاتب من مادة متاحة ومن خبرات يعيشها ، يحولها إلى لوحة منظومة من الصور والموتيفات للعلاقات التي تحكم الظروف الاجتماعية [(3)].

في رواية "الوطن في العينين" لحميدة نعنع ، نجد أن الكاتبة ابتعدت في لغتها عن اللغة التقليدية الهادئة اليقينية، المتسعة ، المنسقة لتأتي بلغة تلتحم بالجو الفكري والنفسي في الرواية فالتوتر والتمزق والصراع والضياع الذي يلف الرواية يجعل الكاتبة تستدعي جملا قصيرة متلاحقة متوترة ، مفرداتها هي مفردات اليأس والخيبة والقلق ، بعد أن حولت هزيمة حزيران عام (1967) البطلة نادية إلى مثقفة مأزومة ، تنزف غربة وخيبة وقلقا ، ففقدت الثقة بحزبها

---

(1) ينظر: صبري حافظ، جماليات الرواية الجديدة، المجلس الأعلى للثقافة،مصر،1998،ص277.

(2) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد،ص296.

(3)ينظر: صبري حافظ، جماليات الرواية الجديدة،ص241.

التقدمي المتخاذل ، وبالمثقفين أمثالها لتجد البديل في التنظيم الفلسطيني الماركسي ، لتعلو معهم على اليأس والتخاذل والخيبة ، وفقدان التوازن "صوت جديد يأتيني في سمفونية الهزيمة... صوت آت من المستقبل ..من الرفض... صوت يتخطى تخاذلي واستسلامي لليل والنهار لقد وجدوا مسدساتهم لا لينتحروا كما كنت أظن ، بل ليقاتلوا "[1]، إلا أن نادية سرعان ما تنسحب من الحزب ، وتعيش بعد ذلك في قلق وحزن يمزقها الصراع الذي تحاول الانتصار عليه بالنسيان وملازمتها البيت والأولاد لتؤدي وظيفتها في الحياة كأم وزوجة ، لكن ذلك لم يدم طويلا ، فتنفصل عن زوجها وتختار الغربة وطنا ، وتتردد على الأرصفة والمقاهي بعد أن حطم الرفاق كل الجسور التي حاولت إقامتها للعودة إليهم.

تتردد في الرواية مفردات وتشابيه توصل معنى العجز والموت ، فكلمة "الجثة" تتردد كثيرا في وصفها للأمكنة وللأشخاص ، فالموت يعم كل الموجودات ، بيتها في المنفى كان تابوتا وصورة الوطن فيه جثة "أفتح التابوت الخشبي وأنظر إلى الجثة"[2]، ومفتاح بيتها "جثة طفل في مقابر مهجورة"[3] والبطلة وصديقها فرانك "جثتان نتنتان"[4]، والكتب التي قرأتها نادية بعد انسحابها من العمل مع المنظمة الفلسطينية كانت جثثا أيضا "أقرأ جثث الكُتاب وفلسفتهم"[5].

تتحول المفردات في الرواية عن وظيفتها التعبيرية المألوفة فتكتسي دلالات جديدة ، تعمق الإحساس بالتفجر والفجيعة ، والقلق واختلال الرؤية ، فالشمس لم تعد ترسل حزمها الضوئية لتنير الكون بل تحولت إلى جرح نازف يمطر دما "شمس أيلول تنزف دما"[6]، والليل لم يعد ساكنا هادئا ينشر ظلمته ، بل يطلقها دفقات رعاف "الليل يرعف ظلمته"[7]، أما صوت البطلة

---

(1) حميدة نعنع، الوطن في العينين،ص116.

(2) المصدر نفسه، ص177.

(3) المصدر نفسه، ص178.

(4) المصدر نفسه ،ص179.

(5) المصدر نفسه،ص180.

(6) المصدر نفسه،ص187.

(7) حميدة نعنع، الوطن في العينين،ص188.

فقد أصبح عواء "يختلط عوائي بصوت الخادم"[1] والأشياء فقدت صفاءها ، فبدت ألوانها مختلطة كئيبة "الخبز رمادي... السماء رمادية...الفرح رمادي"[2].

لغة الرواية هذه تجنح إلى الاقتراب من لغة الشعر، لتوظف كثافتها وإيحاءاتها وتوترها في الكشف عن اللحظة المركبة ، والعالم الروائي القلق المتفجر حركة وصراعا ،"يا وجهك البعيد ويا ليالي الغربة... يا صدرك الذي يضم أشلائي وبقايا هزيمتي وحزني ...يا أنت ...يا رجائي بحثت في عينيه عن وطن ألجأ إليه فأعادني إلى مدني، يا فرانك يا غربتي... يا غربتنا معا أنا وأنت ماض يعيش... أنا وأنت صرخات رفاق ضمتهم السجون والمقابر فقضينا أيامنا نبحث عن وسيلة ننسى بها عيونهم"[3].

هذه المناجاة ، تفصح عن معاناة البطلة ، ووحشتها وخيبتها في الماضي وغربتها في الحاضر وعودتها إلى الوطن في المستقبل.

كما تلجأ الكاتبة إلى التكرار كثيرا لتلون الإيقاع ، وتجسد عمق المعاناة النفسية ، إن شدة حاجتها إلى النسيان يجعلها تكرر ذلك "سأنسى...سأنسى...سأنسى"[4] وهي تودع بيروت باتجاه باريس.

إن هذا التكرار لا يعني الرغبة في النسيان ، بقدر ما يعني سيطرة الماضي على ذاكرة البطلة واحتلاله مساحة وعيها ، وقد تعمد إلى تكرار عبارة بذاتها تأتي بها كلازمة ، يتردد صداها بين ثنايا الصفحات لتشي بدوران الأحداث في دائرة زمانية ومكانية ونفسية واحدة كعبارة "آه لو يرجع الكرز"[5].

أما الرمز فقد كان حضوره بارزا ، جاءت به الكاتبة لتستفيد من طاقته الإيحائية في التعبير عما لا يمكن التعبير عنه بطريقة مباشرة أو للتعبير عما يمكن التعبير عنه بطريقة مباشرة ، فالكاتبة لم تُسم المدن بأسمائها الحقيقية بل بأسماء رمزية ، فدمشق "إرم" ، وعمان "حران" وبيروت

(1) المصدر السابق،ص189.
(2) المصدر نفسه،ص190.
(3) المصدر نفسه،ص191.
(4) المصدر نفسه ،ص193.
(5) حميدة نعنع، الوطن في العينين،ص194.

"عينتاب" ، وذلك راجع ربما إلى رغبة الكاتبة في البعد عن التوثيقية والتأريخ ، وأن يكون العمل منبثقا من الواقع دالا عليه لكن مع الاحتفاظ بخصوصية العمل الفني.

هناك رموز أخرى وظفت في الرواية ، فسقوط الجنين البالغ من العمر ثلاثة أشهر نتيجة مشاركة البطلة في أحداث أيلول ، هو رمز لهزيمة التنظيم الذي كانت عضوا فيه والذي دام ثلاث سنوات وعقمها بعد ذلك هو رمز لعقم الزمن العربي ، أما هي فقد كانت في الرواية "شجرة" دلالة على تجذرها في الأرض والتحامها بجراحها " يتفتق مصيري ... امرأة ، شجرة قديسة...لقد استيقظت المرأة الشجرة ، ولم يعد من خطر."[1] الاستيقاظ هنا هو رمز الولادة من جديد "إنه زمن الولادة ، زمن الشجر الذي يلقي بأغصانه زمن الشجر الذي ألتقيه في البلاد البحرية الحارة ، الشجر الذي يلقي بأغصانه إلى جسده فتموت في جسده الوحدة ، ثم تموت الأغصان عندما تلتقي بأمها"[2].

تميزت الكاتبة في روايتها باقتباسها من كتب ريجيس دوبرييه الذي لم تخف إعجابها بمؤلفاته وخاصة كتابه "مذكرات برجوازي صغير"، إلى حد جعلها تقتطع بعض أفكاره ، وتنطقها لإحدى شخصياتها تقول البطلة:" إنني لا أثق كثيرا بالمثقفين ، لكنني أجد صعوبة كبيرة في فهم لغة المناضلين البسطاء...كنت في حالة تقزز من الوجوه التي تشبهني، نظرا لما تبدو عليه من اكتفاء ولا وعي ولا إيمان بالقدرة الكلية للتصور...ثم عرفتكم ، وأنتم أكثر قابلية للحياة"[3].

ويقول دوبيريه :" أهزأ بالمثقفين ، ولكنني لا أستطيع أن استغني عن رفقة المناضلين ... أنا في حالة تقزز من الأسماك الصغيرة مثيلاتي بما تبدو عليه من اكتفاء ولا وعي ، ولا إيمان بالقدرة الكلية للتصور"[4]،وغير ذلك من الاقتباسات التي نجدها بكثرة في هذه الرواية.

وإذا انتقلنا إلى رواية غادة السمان "كوابيس بيروت" ، نجد تشابها كبيرا في لغتها ولغة رواية حميدة نعنع "الوطن في العينين" ، حتى إن موضوع الروايتين متشابه إلى حد كبير ، الاختلاف

---

(1)المصدر السابق ،ص205.

(2)المصدر نفسه ،206.

(3) المصدر نفسه،ص233 .

(4)ريجيس دوبيريه، مذكرات برجوازي صغير، تر: سهيل إدريس، دار الآداب ،بيروت،1981،ص35 .

كان في أن رواية حميدة نعنع تناولت القضية الفلسطينية ، بينما غادة السمان كانت تنقل الوضع في بيروت ، وقد امتازت اللغة بالواقعية والإتيان بجمل قصيرة متلاحقة، واللجوء إلى التكرار والإيحاء والكثافة اللغوية وتوظيف الرمز والأسطورة ، فجاءت بالعرافة لتتوج الرواية بنبوءتها التي تلخص مقولة الرواية:" أرى حزنا كثيرا ...أرى دما... كثيرا من الدم"[(1)]، كما تكسب الكاتبة المفردات دلالات جديدة تستمد معانيها من عالم الكوابيس فالثلج لم يعد أبيضا ناصعا ، بل أصبح "الثلج الشرير"[(2)]، والمطر يسعل "حين يهدأ الرصاص ، ويكف المطر عن السعال"[(3)] والدجاج لم يعد يبيض "صار ينزف ، صار البيض قطعا من الدم المخثر"[(4)]، لأن المدينة تغرق بالجثث وبالدماء ، تصف الساردة مشهدا لجريمة قتل راح ضحيتها شاب "ظل المسلح يجز عنقه حتى بعد أن تهاوى جسده ، وتدفق الدم من السبيل الجاف ربما منذ أعوام...تدفق الدم...تدفق...تدفق...غسل الشوارع... صار يعلو يغطي الطرقات... يصل إلى نوافذ البيوت... إلى داخل الغرف... إلى عنقي.. أشهق... وأنا أختنق بالدم وأصرخ... وأستيقظ"[(5)].

الكاتبة استخدمت لغة غريبة كغرابة الكوابيس ولا معقوليتها ، لكنها لغة غنية بالإشارات والدلالات الكثيفة التي تظهر دمامة الواقع وتمزقه "كوابيس تهاجمني من وقت إلى آخر كالجراد الموسمي... الآن أراها باستمرار... أرى النمل يخرج من فمي وأنفي وعيوني يأكلني كما لو كنت قدمت منذ زمن طويل...اليوم تمنيت لو أرسم بالكحل خطا فوقي عيني ، لكنني فوجئت بأن رأسي تحول إلى جمجمة عظيمة ...لم أعد أرى نفسي في المرآة وإنما سحابة من النار والدخان...وصغرت حتى صرت بحجم ذبابة ... مددت يدي دخلت إلى المرآة ... وفيها

---

(1) غادة السمان، كوابيس بيروت،منشورات غادة السمان،بيروت،ط4، 1989،ص48.
(2) المصدر نفسه،ص82.
(3) المصدر نفسه،ص91.
(4) المصدر نفسه،ص91.
(5) المصدرنفسه،ص96.

شـاهدت حقـلا شاسـعا أغصــانه مـن البنـادق وشـاهدت الرجـال المقنعـين يقطفـون البنـادق ... ويلملمون الرصاص عن الأرض، كما لو كان أكواما من الثمار الناضجة"[1].

إن الحياة التي تعيشها الكاتبة في بيروت تشبه مقبرة ، ورأس الكاتبة يتحول إلى جمجمة يتآكلها النمل والمرآة هي رمز بيروت ، فهي تعكس ما يدور بداخله إذ تتحول أرضه إلى حقول تنتج البنادق والرصاص بدلا من الثمار.

وفـي روايـة "حكايـة زهرة" لحنـان الشيخ ، جـاءت لغتهـا غنيـة بـالرموز والأسـاطير والتشـابيه التـي خدمت المعنى وأغنت النص ، فمثلا جاءت بتشابيه تجعل القارئ ينفر من صورة الأب ويشمئز منها ، تقول "شعيرات كتفيه وصدره كبلاط تنبع منه صراصير من كل الأجناس...شعيرات أنفه البارزة برؤوسها كأنها أشواك تتربص أقدام أطفال الضيعة"[2].

وكانـت أحيانـا تبـالغ فـي التشـبيه لتوسـع مـن المعنـى وتعمـق الإحسـاس بـه فعنـدما وصـفت بكـاء قريبتها قالت: "كانت ملامحها وكأنها مغارة تفتح وتغلق"[3] ، وعندما تحدثت عن الإهمال الذي يعـم المستشـفيات فـي زمـن الحـرب ، جعلـت البـرغش الـذي يحـوم حـول القمامـة بحجـم الطيـر "سلات المهملات يحوم خولها البرغش بحجم الطير"[4].

وقد استعانت الكاتبـة بـالرموز لتدل علـى الحالـة النفسية للبطلـة زهرة ، فالحمـام مثلا كـان رمزا لانطوائها وبحثها عن الأمـان ، والبرتقالـة وسرتها رمز للروابط المتينـة التي تشد الابنـة إلى أمها وإلى عمق تأثير الأم في طفلتها.

كمـا لجـأت الكاتبـة إلـى اسـتخدام الأسـاطير ، فاسـتخدمت "القرينـة التـي كانـت تبـرز لزهرة بـين الحين والآخر وهي رمز للعرف الاجتماعي ، فقد كانت تراقبها في زاوية الغرفة "...عيني على قرينتي التي لا تزال تراقبني في زاوية الغرفة أربكني وجودها وانتشائي أمامها"[5].

---

(1) المصدر السابق،ص110.

(2) حنان الشيخ، حكاية زهرة، ص95.

(3) المصدر نفسه، ص98.

(4) المصدر نفسه،ص195.

(5) المصدر نفسه ،ص96.

لقد كان الطابع العام في رواية "حكاية زهرة" طابعا سرديا يقوم على التداعي الحر والمونولوج أما الحوار فكانت نسبته ضئيلة ، ذلك لأن زهرة قطعت علاقاتها مع العالم الخارجي إلا قليلا لتعيش عالمها الخاص وما دامت علاقتها اقتصرت على الذات ، فالحوار سيكون مع الذات وذكرياتها ليكشف أزماتها وشروخها النفسية ، وقد جاء الحوار الخارجي في معظمه باللغة المحكية ، ليبرهن واقعية الحدث ولتكون صلته حميمة وطبيعية بالشخصيات التي تنطقه ،ولم يتناول الحوار في معظمه الجانب الشخصي اللصيق بالشخصيات.

لقد كانت حنان الشيخ مدركة لتكوين شخصياتها ، ولقدراتها الذهنية والمعرفية ، ولذلك أنطقتها بلغة بسيطة هي لغة العامة.

إن الناظر في لغة الروايات النسوية سيلمح تحيز اللغة التي تُكَون سرود هذه النصوص والمستمدة من ذاكرة اللغة الموروثة التي أرست أعرافا لغوية متحيزة ضد المرأة ، في صور نمطية مقبولة تتبع توزيع وتقسيم الأدوار في المجتمع ، والتي تجعل من الرجل رمزا للقوة والفاعلية ، والمرأة رمزا للقاصر التي تحتاج إلى رعاية دائمة ومراقبة لصيقة ، مما أوجد أنماطا لغوية خاصة بصفات المرأة ، وأخرى خاصة بصفات الرجل، تبدو اللغة المحكية الأكثر استلهاما لهذه الأدوار المتحيزة، "فأمسى الذكر عصى التعريف ، متراحب الدلالة ، فيما تعينت الأنثى بدورها المعهود ، ففاضت اللغة بِتَسمياتها حسب مراحل العمر، وبمفردات الجمال والزينة وبتتبع أدوارها البيولوجية ، وألفاظ النكاح ، وبصفاتها المحمودة والمذمومة ، وغيرها من توصيفات لم تخل من آثار ثقافية اجتماعية"[(1)].

في رواية "الميراث" لسحر خليفة نلاحظ تحققا للدلالة التحيزية اللغوية فيما يتعلق بالمرأة ،"ذلك مجتلى الثقافة الشعبية التي ترسم الأدوار بين الرجل والمرأة ، وتنهل من معين الذاكرة الجمعية الثقافية للغة بوصفها تحققها كمؤسسة اجتماعية ذات سلطة ، خاصة وأن هذه اللغة الشعبية هي منتج خارج المؤسسة سواء أكانت سياسية أو اجتماعية أم ثقافية ، لذلك فهي لن تكون مكرسة

---

(1) عيسى برهومة، اللغة والجنس،ص102.

لقيم نخبوية مختارة بعناية ، ومسايرة للرياء الأخلاقي الذي قد يكرس قيما غير موجودة في الواقع"[1].

لقد كانت زينة بطلة رواية "الميراث" معرضة للذبح ، وكان يردد على مسامعها مسألة الذبح هذه وبشكل متعمد ، تقول " كان أبي يتعمد أن يردد أمامي كلما سمحت الفرصة ، وكان يقصد ابنة جيرانهم : وسخت اسمه ، ولطخت شرفه، ووطت رأسه بين الناس، لو أنا مطرحه لطاردتها لحدود جهنم، كان لازم يذبحها"[2]، وكانت هذه التهديدات والتخويفات التي تردد على مسامع زينة ديدنا في عرف الرجال الذين هاجروا إلى الغرب ، وكان عليهم أن يبلوروا معايير اجتماعية ترسيمية لأدوار الجنسين في المجتمع الغربي بالاستناد إلى المرجعية المجتمعية المحافظة السائدة في مجتمعاتهم الأم والتي باتت عرضة للتغيير والتبديل في المجتمع الغربي" وجعلت الرجل العربي يشعر أنه ما عاد رجلا"[3] .

كما تتعرض الرواية في كثير من المواضع إلى مواقف توضح التحيز ضد المرأة ، فإنجاب البنت مثلا ليس في عداد الخلفة في المعيار المجتمعي ، لذلك يكون التعبير التهكمي، عند سماع ازدياد بنت "والله خلف! [4] و" البنات هم لملمات، والمرأة إذا لم تتزوج وتنجب فهي امرأة بور والمرأة البور غير مثيرة، لا تثير الفكر والقريحة...وهي المرأة من غير مطر..." [5].

وهناك وصف للمرأة العاملة بأنها "زي البقرة الحلوب، ثم تصبح بقرة منسية في الماخور بعدما نشفوا حليباتها"[6].

(1) حسن بحراوي، الكاتب الذي فاته أن يكون ملاكا،الآداب، ع1-2 كانون الثاني السنة1998،ص105.

(2) سحر خليفة، الميراث،ص15.

(3) المصدرنفسه ،ص15.

(4) المصدر نفسه ،ص52 .

(5) المصدر نفسه،ص61.

(6) سحر خليفة،الميراث،ص66 .

ومن الدلالات التحيزية في وصف المرأة ، مفردات حسية في أغلبها، حيث وصفت المرأة في الرواية "بالممحونة، والزوجة الشرشوحة، والمرأة الكركوبة، والمرأة البومة، والمرأة البطلة.." [1] وغيرها من الأوصاف التي ضجت بها هذه الرواية.

إن وصف المرأة في الثقافة الشعبية وصف نابع من دورها ونظرة الثقافة إليها ، فهي تابعة للرجل في كل أدوارها وحضورها متوقف على الإنجاب والمتعة.

ومثل هذه التحيزات اللغوية ذات الدلالة ، والتي تبدو خصائص لغوية مميزة للجنسين ، لا تعدو كونها تنويعات لغوية تشكل ضربا من الأساليب والتلوينات التي تتخلل لغة فئة من الناس أو طبقة منهم لا تقيم قطيعة مع اللغة الجامعة التي تميز لغة المجتمع عن غيره وكلما ضاقت الشقة في التواصل بين الجنسين وشاركت المرأة الرجل في صوغ الحياة ، وبناء المجتمع الرحب قَلَت الاختلافات بين الذكر والأنثى فاللغة منظومة أودعها مراس الكلام في الجمهور تتأثر بالمحيط الاجتماعي للأفراد والجماعات[2].

وبالتالي فإن أي تحيز في اللغة ، مرده إلى المواضعات الاجتماعية التي تشكل الأنساق في المجتمع ، ومن ضمنها النسق اللغوي الذي سيدخل حيز الخطاب المختار في سجاله مع الخطابات والايديولوجيات الأخرى في السياق النصي، والذي سيدخل حيز تعدد الأصوات فيما أسماه باختين بالحوارية ، ذلك أنها تحقق انتماء الخطاب المزدوج إلى الأنا والآخر في فضاء تعالق تناصي تكون فيه الكلمة مشبعة وليست كلمة مجردة ،في تخاطب لا متناهي لا يكون فيه للكلمة معنى ثابت ، إذ أنها تتوزع في ألف مظهر ضمن تعددية السياق.[3] وهذا يعلي من شأن اللغة كونها تصوغ الإنسان فكرا وعقلا ولا شعورا أكثر مما يصوغها الإنسان.

لقد ناقشت رواية "الميراث" مسألة الفصحى والعامية ، حيث وجدت "زينة" بطلة هذه الرواية أن فهم الناس لا يمكن أن يتحقق إلا بلغتهم ، وأن تعلم العربية في مثل وضعها ، وهي التي

---

(1) المصدر السابق ، ص111.

(2) ينظر عيسى برهومة، اللغة والجنس،ص105.

(3) ينظر جوليا كرستيفا، شعرية محطمة ،تر: وائل بركات، نوافذ، النادي الأدبي بجدة،ه15،ص187.

عاشت في أمريكا والآن عادت إلى الوطن، وضعها في موقف صعب ومعقد فتاهت بين لغتين : العربية والانجليزية ، وبين سياقين : الفصحى والعامية.

فاختارت زينة نسقا لغويا يغلب العامية على الفصحى ، وخاصة في الحوارات ، معتبرة أن ثمة إشكالية في استخدام اللغة العربية وهذه الإشكالية تدور بين الفصحى التي صارت لا تعبر عن هموم الناس وبين العامية الأقرب إلى فهم الناس ، وهي ترى في معرض مناقشتها لهذه المسألة أن هموم الناس لا تقرأ بالفصحى لأن الفصحى لغة الرقيب ، رقيب السياسة ، ورقيب الذات[1].

وكأن الكاتبة في هذا السجال "تشير بشكل رمزي إلى أن الفصحى هي لغة الرجال ، وأن العامية التي كسرت وشرخت مِثالياتهم تشير إلى الأنوثة ، وإن كانت عرجاء ، وما علاقة الفواصل وعلامات الاستفهام باللغة إلا بكونها تعني صيحات النساء"[2]، وهذا يعني أن الفصحى هي القاعدة الأصل الدالة على الفحولة أو المشيرة إليها وأن العامية هي الخروج المهمش ، أي المرأة ، ولكنها موجودة رغم التهميش ، بدليل أن الفصحى هي المعتمدة والمؤصلة ، والعامية لا يعتد بها ، والمجتمع كله يتعامل بتناقض حاد ، إذ يكتب بالفصحى ويتحدث بالعامية.

لقد زاوجت معظم الكاتبات في روايتهن بين الفصحى والعامية ، وقد ذكرنا مثالا سابقا في رواية "ذاكرة الجسد" ، إلا أن رواية "الميراث" طغت عليها العامية بشكل كبير، تقول صديقة زينة مخاطبة إياها "...لا إنت فاهمة منيح كتير ، بس عاملة حالك مش فاهمة إنه مازن عامل حاله رجال كبير وبيحكي كلام كله ألغاز قاعد بلا شغلة ولا عمله ، عامل لي جيفارا وقيس وليلى هذا إللي نلت من عمري ، هذا إللي ضيعت شبابي في الغربة عشان أناله..." [3] يمتد هذا المقطع السردي على طول صفحات ، والناظر فيه يجد فيه اهتماما بالحدسية وارتباطاتها فقبل ابتداء زينة خطابها ، حملقت في الفراغ أمامها ، معتمدة أحاسيسها الخاصة ، واستخدمت الكلمات المرتبطة بالعاطفة والإحساس خاصة في فكرة تأكيدها على أنها عملت من أجل العائلة

---

(1) ينظر ،سحر خليفة،الميراث،ص72.

(2) رفقة محمد دودين، اللغة والسياق الثقافي، الموقف الأدبي، ع372، 2008،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،ص30.

(3) سحر خليفة،الميراث،ص69.

والأهل وكانت بمثابة البقرة الحلوب التي جف ضرعها ، وجوبهت بالنكران ، فخطابها اللغوي يحمل تأثيرا عاطفيا يدعو إلى التعاطف معها ، وكأنها ترافع عن قضية وتسعى لكسب التضامن فالمرأة حين تريد كسب التأييد والتعاطف تلجأ إلى الخطاب العاطفي المؤثر.

كما اشتمل النص الروائي لسحر خليفة ، مفاتيح كلامية خاصة بخطاب المرأة المنطلق من الهامش وهو خطاب الخاضع الذي لا حول له ولا قوة "الله يلعني ويلعنهم ويأخذهم ، يلعن أبوها من عيشه"[1]، فلغتها هنا ، هي لغة العاجز الذي ينتظر حلا من السماء ، وليست لغة القوة التي تفرض مطالبها ، وهي لغة المراوغة التي تلتمس القبول والتعاطف.

في رواية "قلادة قرنفل "لزهور كرام تستخدم الكاتبة مصطلح القرنفل بكثافة ،كدلالة على التحدي في وجه طغيان العمة ، وقد استعارت من الثقافة البرتغالية المصطلح السياسي الأكثر شيوعا لما عرف "بثورة القرنفل"(1974)[2] ، وربما يعود استخدام مصطلح القرنفل لدى الكاتبة للاعتقادات الشعبية التي ترى في القرنفل منافع عظيمة في علاج العديد من الأمراض واستحضرت زهور كرام القرنفل كونه يعالج الحواس والبدن ،كما أنه يمثل بالنسبة للمرأة مصدرا للجمال والزينة ، فقلادة القرنفل تصنع من حب القرنفل اليابسة ، وهي براعم لنبتة القرنفل ذات الرائحة النفاذة ، تنظمها المرأة في خيط طويل ، وتفصل بينها ببعض الخرزات الصغيرة الملونه لتضعها في عنقها لتفوح منها رائحة القرنفل الزكية ، فتعمل على الراحة النفسية للمرأة .

وحين حضر القرنفل في هذه الرواية وظف كل هذه الرموز والدلالات التراثية والمعاصرة عن جماليات القرنفل سواء حين يكون زينة للمرأة أو رمزا للثورة ، وقد تناثر القرنفل على امتداد الرواية بكثافة وخصوصية ، وحوله وبسببه تشتعل المعركة بين البطلة وعمتها المتسلطة "لابد أن أحافظ على هدوئي داخل البيت، فنفسيتي في حاجة إلى توازن هذه الأيام ..تذكرت أني أحمل قلادة القرنفل"[3]نلاحظ هنا كيف يستدعي القلق النفسي القرنفل علاجا بالتداعي ، ففي هذه النبتة ما يسند الروح المتعبة ، ولكن العمة ترفض وجوده "لقد حولت الغرفة إلى مزبلة

1 ينظر رولان بارت، لذة النص تر: منذر عياش، دار لوسوي، باريس،1992 ،ص116.

2 نزيه أبو نضال ،تمرد الأنثى، ص 66.

3زهور كرام ، قلادة قرنفل، ص 17.

...تصدر أوامرها بغسل الغرفة ورمي القرنفل[1]،تستخدم الكاتبة لغة القرنفل كمرادف للحرية لمقاومة العمة "إنها تخاف كل ما أعشقه ولهذا رمت بالقرنفل إلى المزبلة ..ليلتها بكيت ،لم تطفئ دموعي سوى قرنفلة كانت ما تزال محمية في كتابي...إن قرنفلة واحدة تكفي"[2]،كما تستعين بلغة القرنفل لكسر صمت ابن العمة الأكبر الرهيب "سأحاول استدراج لسانه أخشى أن يموت صامتا.. سأنفرد به في غرفتي ، وألقنه مبادئ القرنفل.. كيف أنه حين يتيبس يشتد عوده ويبقى شامخا"[3].

إن زهور كرام لا تزال مسكونة بهاجس الإطباق الكلي لسلطة القمع على جسد الإنسان العربي وروحه ورغم كل هذا يظل هناك من يقول "لا" المجرحة بالألم والإصرار والتي لا تمتلك مسوغاتها الواقعية ، ولهذا تلجأ الكاتبة إلى لغة الشعر كي تنشد من خلاله مع ثورة القرنفل ما يسند الروح ويقوي الإرادة ، وينهي زمن القمع والانكسار، وكي تخرج من جبة العمة السوداء التي تلقي بظلالها على الوطن العربي "عدت بخطى ثابتة غير مستعجلة..أطلب الطريق أن تمتد أمام خطواتي..أردت أن أتجذر في الأرض ..هذي أرضنا أحسها..تعانق خطواتي..هذا أبي يصحو من قبره ..وأمي تشهد عشقي"[4].

إن القارئ للروايات النسائية ، يجد ارتباط التعبير اللغوي بالأحاسيس أو بالعاطفة ، وهي شكل لا مرئي تجسده اللغة ، ذلك أن الإحساس لا يوجد أو على الأقل لا يمكن الشعور به ، إلا إذا وجد التعبير عنه في اللون أو الصوت أو في الشكل ، أو في كل هذه الأشياء مجتمعة ، وهذا يعني أن تمثله المادي يكون بواسطة اللغة.

ما يمكننا استخلاصه من دراسة اللغة في الرواية النسائية العربية ، هو إنسانية اللغة فلا هي أنثوية ولا هي ذكورية ، فاللغة لا يمكنها أن تتجزأ إلى لغة الذكور ولغة إناث انطلاقا من أبنيتها الصرفية والنحوية ، فهي موهبة ربانية تولد مع الإنسان أيا كان جنسه ، وإن أي تحيزات لغوية

---

[1]المصدر السابق،ص 18.

[2]المصدر نفسه ،ص 90.

[3]المصدر نفسه ،ص 97.

[4]المصدر نفسه،ص95.

إنما تكون بتأثير الأنساق الذهنية القائمة على تقسيم الأدوار في المجتمع وفق معايير النوع البيولوجي ، فتصبح اللغة سلطة تحيز وتمييز وإنسانية اللغة تسمح لها بأن تعبر عن الطموحات والآمال التي تجعل النص الأدبي نصا لغويا بصرف النظر عن هوية كاتبه ، ورغم إنسانية اللغة إلا أننا لمحنا خصوصية الكتابة النسائية داخل السياق اللغوي ، إذ تتلون اللغة الروائية عند المرأة الكاتبة بالملامح الأنثوية ، فتهيمن عليها المشاعر الأنثوية بأحلامها وأوجاعها وتتجسد خصوصية الذات الأنثوية وتكشف مكون الجسد المؤنث ، غير أن التفاعل بين اللغة والذات الأنثوية والجسد المؤنث لا يعني أن لغة المرأة تلغي لغة الرجل ، فالمغايرة والاختلاف لا يعني الإقصاء والإلغاء ذلك أن المرأة استمدت لغتها "غير مستعجلة.. أطلب الطريق أن تمتد أمام خطواتي..أردت أن أتجذر في لغة الواقع" ، وخلقت لها أسلوبا مغايرا ونمطا مختلفا ساهم في إثراء مجال الأدب والإبداع دون أن تضطر إلى إحراق جميع قواميس الرجال كما دعت إليه سيمون دي بوفوار، ذلك أن اللغة إنسانية بطبعها ولا تحمل تحيزات كما ذكرنا آنفا .

4- تلقي الرواية النسوية العربية ، أسئلة الراهن وأفق الانتظار :

يشكل القارئ عموما عنصرا فاعلا في عملية إعادة إنتاج النص الروائي ، الذي هو عبارة عن نسيج مركب ومعقد لا يفضي بحقائقه بيسر، وذلك بما توفر عليه من مراجع معرفية خاصة وبالتالي فهو يشارك في عملية التأليف ،كما أنه يحتل موقعا مهما في النص الأدبي كونه يمثل المتقبل للنص والمتذوق له ، ويتمثل دور القارئ في تفكيك بنيات النص ، والكشف عن جوانب ألغازها التي تعتم ما تتوفر عليه من مداليل.[1]

تقول فرجينيا وولف (v. Woolf)"لا تعط الأوامر لمؤلفك حاول أن تصبح هو، وأن تكون مساعده وشريكه."[2] ، وفي هذا إشارة إلى أهمية القراءة التفاعلية التي تقوم أساسا على اللاتماثل بين هيئات التلفظ والتلقي أي بين النص والقارئ ، والمحافظة على هذه العلاقة الخلافية من أجل سيرورة فعل القراءة والتحقيق الجمالي لعملية التلقي عبر بناء دلالات موازية للنص الأصلي ، تتحقق بأشكال مختلفة فتصبح إنتاجا آخر يُكَوِن ما يمكن أن نسميه النص الموازي أو النص الناتج عن الاشتراك التأويلي بين النص والقارئ[3].

وعلى الرغم من أن النص يتضمن قارئه ويستدعيه ويستحضره بطرائق شتى ، فإنه يظل يمارس الاختلاف عبر المرور إلى الآخر /القارئ ، وعدم التماهي في خطابه ، فهناك دائما "لغة قابلة للتأويل ولكنها عصية على الترجمة"[4] لكونها هوية وبصمة ثقافية وجمالية وامتدادا وجوديا لذات الكاتب التي لا يمكن حصرها "في مجرد الكشف عن أناها ومسرحها الداخلي ،كما لا يمكن لأية معرفة على الإطلاق إدعاء تجميد لانهائية النص بصيغة تجريدية ."[5]

إن الكتابة الأدبية لا يمكن أن تكون إلا امتدادا وجوديا للذات الكاتبة وبصمة فنية لها ، ولذا فإنه مهما تكن العناية فائقة بالأبعاد الفنية والجمالية للنص الأدبي ، فإن الأديب" لا يمكنه أن

[1] ينظر بوشوشة بن جمعة،الرواية النسائية المغاربية،ص309.

[2] MERCIER Michel ,le roman féminin ,p,u,f. 1976.p 11

[3] ينظر بالمليح إدريس ،القراءة التفاعلية ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1،2000،ص9.

[4] جاك دريدا ،الكتابة والاختلاف ، تر كاظم جهاد ، دار توبقال ،الدار البيضاء، ط1،1988،ص53.

[5] الخطيبي عبد الكبير،الاسم العربي والجرح ،دار العودة بيروت،ط1،1980،ص20.

يكون محايدا في مسارات الوجود الإنساني أو أن يخفي موقفه من غموض الكلمات "[1]، وهو ما يحتم علينا أن نتعامل مع النصوص الأدبية شعرية كانت أم نثرية على أنها تجارب فنية وجمالية خاصة ولكنها . في الوقت نفسه . نتاج تجارب إنسانية حقيقية أو متخيلة تنزع باستمرار لتحويل الصراخ إلى كلام وجعل الصمت صارخا.

إن القراءة الموجهة للخطاب السردي الروائي هي قراءة تأويلية لمعاني الألفاظ المكونة لهذا الخطاب تختلف هذه التأويلية من قارئ لآخر، وذلك راجع لتباين الثقافة والحالة الاجتماعية والجنس والعوامل النفسية فيختلف المعنى ويتسع ليجد استحسانا عند هذا وقبولا من ذاك وهجاء من آخر ،والمبدع أو المرسل مبصر ومنصت للحكم الذي يخص عمله.

والفن أداة تشكيلية تستمد معانيها من الواقع ،خاضعة إلى بداعة ابتكار، وبلاغة تنسيق تمتزج فيها قوة اللغة وقوة الذات، والمتلقي من هذا متذوق ذو إحساس مرهف ، وفكر عامل ،يُحكِم ذلك إلى واقعه وذاته، فَتُنتج ذاتين وواقعين يتجاذبهما النص السردي، وبين هاتين الذاتين واللغتين يمكن الإبداع بين مرسل ومستقبل يتوجه الجمال ، يقول فرويد"الانفعال الفني هو أعمق شيء في أعماقنا وهو أحد أشكال الاندماج الاجتماعي بل أقواها، فالإعجاز في الفن يتمثل في أنه يرد إلى أنفسنا عن طريق مزجنا بالآخرين كليا ،وكذا نجهلهم جهلا تاما."[2]

من هنا نلمس التربية الجمالية التي تتوحد قواها أمام قراءة النص فيكون للنص دورا في تقويمها وهو في الوقت نفسه مقوَم بها، وبهذا تنحو الروح الانفعالية للمتلقي ويعتلي السمات العليا التي جبل عليها فيكون لخياله امتداد ولواقعه ترتيب، وللغته حياة تتولد عن امتزاج الثقافات والشعوب فمن خلالها تتفاعل الأفكار والمفاهيم والتصورات ثم تنقح وتهذب وتبدأ بإنتاج المعارف الحقيقية.

إن الخطاب الروائي عمل إبداعي تتجلى فيه خفايا الذات ، حيث يتعامل المبدع مع الأشياء من حيث ما تمثله لأناه ، ومن حيث تبدو مقدرته على إمتاع المتلقي وجذبه نحو الموضوع ، ومن

---

[1] المرجع السابق ،20.

2 حسن جمي،الشاعر والتجربة ،الدار البيضاء دار الثقافة،ط1999،1،ص18.

حيث قدرته على أن يجعل لموضوعه لدى المتلقي الوظيفة نفسها أو قريبا مما يراه هو "فالأثر الأدبي ولادة حية وإحضار فاعل للاوعي الجماعي ، والمبدع يقوم بدور الأم في حمل هذا اللاوعي جنينا ثم ولادته بعد أن يكون قد تكامل نموا ونضجا في رحمه"[1].

إن الفنان يؤدي وظيفة اجتماعية لا تتحقق إلا بأن يستقبل الجمهور ما أبدع ، وتحقيق الفنان لذاته بأن يبدع عملا فنيا لا يتم مطلقا إلا إذا كان هناك من يتلقى هذا العمل.

والقارئ يأتي النص من خلال مرجعياته التي تحدد بدورها المعطيات النهائية لتفسير شفرات النص والحضور الواعي للسارد يعتبر من أصدق الجمل التعبيرية داخل النص باعتباره مفسرا ومنتجا من الداخل ،كما أن القراء هم الذين يقومون بإظهار النص والكشف عنه عبر جدلية القراءة التي ترتكزعلى مكونين هامين لإنتاج المعنى : النص المقروء ونص القارئ ، فالقراء بوصفهم نصوصا هم "أوضح مصدر للتنوع التفسيري مادام كل منهم يأتي إلى المسرودات بمجموعة مختلفة من التجارب والتوقعات"[2]، ويقول تودوروف "يمكن للمتلقي أن يقوم برد الفعل بتصوره الحقيقة "[3]وقد يكون القارئ للسرد النسائي أكثر استعدادا لرد فعل قوي من حيث استخدام هذا التلقي لآلية من آليات الدفاع التي تحدد لهذا التلقي ذكوريته المتشبعة بمنطقه المهيمن ، يلخص مجال التجارب والأحكام في جعلها منظارا لكل وجهات نظره "حتى وحالما يكون القارئ قد ثبت بعناية آلية الدفاع في مكانها حدود تشكيل الهوية الذاتية لكي يرد أي تهديد كامن قد توجهه مسرودة إلى توازنه ، فإنه يستطيع أن يندفع في التخييل على نحو حر مرضيا دوافعه الفردية للإشباع"[4].

فالناس نصوص مفتوحة على الفعل الواقعي يعمل النص السردي على إحالتهم على فعل التخييل بحكم آلياته المنطقية والتي تجعل السرد النسائي ينتقل من النص إلى المؤلف حيث تبقى بنية السرد غير محددة من حيث السيناريو المتحكم في تطورها ، ما يجعل السارد بالنص

---

[1] المرجع السابق ،ص 76.

[2] مارتن والاس، نظريات السرد الحديثة، تر عايدة لطفي، دارالحوار، دمشق1998،ص172.

[3] المرجع نفسه،ص 209.

[4] تزيفيتان تودوروف ، القراءة كبناء ،تر عبد الرحمن بوعلي ،دار الحوار ،دمشق،ط1،2003،ص207.

ذا علاقة منغلقة على ذاته ولا يحيل إلا على هويته الشخصية ، فالمتلقي للسرد النسائي لا يعيد صياغة أفعاله الخاصة وتطعيم واقعيتها بالتخييل داخلها من حيث قوة حضور المجتمع بكل كبته وطابوهاته[1]، والقارئ للكتابة النسائية لا ينتظر المرحلة الأخيرة من عملية القراءة لكي يفسر ما قرأ ، بل ينخرط في عملية التفسير منذ وقوع نظره على العنوان واسم الكاتبة أما القارئة فتمارس ما أسماه روبير اسكاربيت "بمطالعة هروب " ، حيث تتمكن من القارئات الشابات النزعة البوفارية بشكل كبير حيث يقول"إن تصرف القارئات يبدو في جميع الطبقات الشعبية متجانسا أكثر من تصرف القارئين"[2] ، لهذا نادى امبرتو ايكو(umberto eco) بضرورة ربط النص بسياقاته الثقافية والمعجمية واللسانية والاجتماعية التي أنتجته وبضرورة المراهنة على نوايا النص باعتباره استراتيجية نصية من حيث أن "كفاءة المتلقي ليست بالضرورة كفاءة المؤلف"[3].

إنالنص السردي النسائي واع بهذه الإمكانية التي يتوفر عليها القارئ الذي ينتظر أثناء القراءة خروج المسرودة عن السيناريو المتخيل إلى سيناريو ما وراء التخييل ليعتبره بوحا خاصا يحيل على الواقعي ، فهو منتبه على نحو مستمر ، يضع تعاونه في إنتاج المتخيل جانبا كما يضع حريته مقيدة لدى المنطق الذكوري وبذلك يتعطل فعل الإنتاج التفسيري إلا فيما يتعلق باعتبار المسرودة النسائية سيرة ذاتية.

إن القارئ يجعل النص ممكنا وذلك على أساس الموقف الذي تتخذه الرواية من المجتمع وتقاليده على اعتبار أن "النص نسيج من الفضاءات البيضاء ، والفجوات التي يجب ملؤها."[4]

والمعروف أن الكاتب لا يعرف قُراءه كما الشاعر أو المسرحي ، وبذلك يتعاقد مع قارئ ضمني على أساس اعتبار القصة المروية تخييلا ، وقد يفسر هذا الاتفاق على أنه وسيلة لإراحة آلية دفاعنا ، إنها لعبة "دعنا نتظاهر" كما سماها الباحث عبد النور إدريس والتي يقترحها العمل

---

[1]ينظر عبد النور إدريس ،الرواية النسائية والواقع ،مطبعة سجلماسة، مكناس، المغرب ،ط1 ،2005 ،ص30.

[2]روبير اسكاربيت ،سوسيولوجيا الأدب ،تر آمال أنطوان، عويدا للنشر،بيروت،ط1999،3،ص121.

[3]UMBERTO ECO, LECTOR IN FABULA, LE ROLE DU LECTEUR, ED GRASSET FESQUELLE, TRADUIT DE L italien par myrem bouzaher, 1985, p62

[4]المرجع نفسه ،ص68 .

السردي على القارئ ، لكن جمهور السرد النسائي يقرأ النصوص السردية بِنِيَة تضمين الوجود الواقعي للأحداث والشخصيات ، إن عملية الاندماج في الشخصيات لا تتحقق ضمن تجربة السرد النسائي من حيث الاختلاف في البعد النفسي بين المؤلفة والساردة من جهة والمسرود له والمتلقي من جهة أخرى ، إن استجابة هذا القارئ مشروطة بتوفير آلية دفاعه ، فهو يجد صعوبة في الاندماج كما في التفسير ، أما القارئ الذي لا يستعمل هذه الآلية فهو "قارئ نموذجي"يمكن أن يشكله الافتراض على حدود الواقعية ، حيث توجد الأجوبة كامنة في عمق المجتمع وداخل غياب الأسئلة وقبل صياغتها ، والذي باستطاعته إظهار المعنى للوجود ضمن فعل القراءة..[1]

والقارئ للرواية النسائية يعكس هذا الطرح فهو لا يحيد عن التفسير الحرفي للكلمات التي على الصفحات ولا تختلف بذلك تفسيرات قراء المؤلفة من حيث أن مهاراتهم قد تعطلها آلية دفاعهم التي يستخدمونها في سرد يحاول أن يجدد في سياقات الكلمات والأفعال التي ألفها السرد التقليدي " فالقارئ يمارس سلطته على فهم النص من حيث تعطيله لآلية التخييل ، فينشأ بذلك التوتر بين المعنى الذي يحيل عليه النص والمزاج الخاص للقارئ الحقيقي ، فالفراغات الموجودة بالنص النسائي تصبح بؤرة مركزية للفهم ، فهي تجر القارئ إلى ما يقرأ،فهو سيرة ذاتية ، وهو يعتبر النص رغم إحالته على غير ذلك"سيرة ذاتية" متناسيا إمكاناته في فهم العالم ضمن الافتراضات الكلية التي تنبني عليها الممارسات الاجتماعية ، وبذلك فالنفس التي تبدأ قراءة كتاب قد تكون تماما النفس التي تنهي قراءته."[2]

ورغم أهمية سؤال القراءة ، إلا أن المراجع التي تتصل بوضعها تبقى ناقصة وغائبة وبالخصوص في الرواية النسائية بوجه خاص ، التي تعد حديثة العهد ، وبالتحديد في الخليج العربي وكذلك في دول المغرب العربي.

---

[1]ينظر عبد النور إدريس، الرواية النسائية والواقع،ص30.

[2]ينظر المرجع نفسه ،ص 303

إن تلقي الرواية عموما لدى القارئ العربي كان ضعيفا ، وهو الذي تعود على قراءة النصوص التقليدية كالشعر والقصة القصيرة والخاطرة والتي يشعر بالألفة نحوها وخاصة ما ارتبط منها بثقافة عربية –إسلامية في جانبها الأصيل ، رغم تراجع بعض أنماط الكتابة التقليدية وخاصة الشعر.

ففعل القراءة في بيئة عربية شبه ثقافية لا تعطي الأولوية للجمالية ولا للمعرفة بمعناها العام ولكنها تحاول أن تحاذي الجاهز الذي يلغي بالأساس سؤال القراءة ، لأن القارئ وفي عمومه من خلال عينات متخصصة واقع تحت سلطة قراءة نموذجية تنطلق في عمومها من خلفية تراثية متراكمة ، سلفية أو شبه سلفية، تتعامل مع الرواية منذ البداية من موضع العداوة[1].

كما أن الالتباس والغموض الذي يعتري بعض الروايات تجعل القارئ ينفر منها ، ضف إلى ذلك أن وضع الرواية النسوية خاصة منها الخليجية والمغاربية من حيث القراءة والتلقي لم يكن جيدا ، فطالما كانت علاقة الكاتبة العربية بالقارئ في هذه البلدان علاقة يشوبها الفتور ، إن لم نقل القطيعة ، ويعود ذلك إلى عدة اعتبارات منها ما يتعلق بالإبداع ذاته ، ومنها ما يعود إلى طبيعة المجتمع الذي ينتمي إليه القارئ.

لقد كان ظهور الرواية كجنس أدبي جديد ، ضرورة لابد منها أمام التحولات التي شهدتها البلدان العربية في شتى المستويات ، إذ لم يكن بإمكان الأجناس الأدبية التقليدية استيعاب هذا التحول وهذه المستجدات فظهرت الرواية كونها الجنس الأدبي الأقدر على استيعاب هذا الجديد بكل اختلافاته وائتلافاته ، وهو ما عبرت عنه أحلام مستغانمي في قولها:" ...في الشعر أنت لا تطرح سؤالا ، أنت تتحدث عن حالة ، ولكن الرواية هي المساحة الكبرى للأسئلة التي ليس بالضرورة أن تجد لها أجوبة"[2].

[1] ينظر واسيني الأعرج ،عناصر باتجاه نمذجة الرواية الجزائرية بالعربية،أسئلة القراءة والتأويل،مجلة التبيين ،الجزائر،1990، ع2،و3،ص34

[2] محمدحمود، حوار مع أحلام مستغانمي، نشرية أيام الرواية ،مؤتمر القاهرة للإبداع الروائي، ع2، 1998/11/23.

إن القارئ العربي قد أقبل في البداية على النصوص السردية والتي تتميز بوظيفتها التعليمية والاجتماعية والتربوية والتي تشعر القارئ –حين يقرأها– بانتمائه لثقافته المحلية ذات الخصوصية .

كما أن قلة النتاج الروائي النسائي جعله "محدود القيمة ، لم يمتلك بعد سلطة تغري بالإطلاع عليه واكتشاف عوالمه ، خاصة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار ضعف علاقة هذا المتقبل بجنس الرواية، مما جعل الرواية لا تمتلك إلا حضورا محتشما في ذائقته الأدبية ومن ثم في مقروئيته[(1)].

كما أن تحول الكاتبة العربية عن كتابة الشعر والقصة إلى الرواية لم يكن عن احتراف ووعي بشروط كتابة الرواية ، بل صدرت عن رغبة وهواية ونوع من التحدي لإثبات القدرة على خوض غمار هذه التجربة من الكتابة الروائية ، وأغلبهن يتوقفن بعد كتابة أول رواية ، وذلك يعود لعدة أسباب تتعلق بضعف قدرة الكاتبة لغويا وفنيا ، أو لأسباب النشر أو لظروف اجتماعية تشترط عليها وقف هذا النشاط الإبداعي وقليلات منهن واصلن الكتابة الروائية وكن يفتقدن إلى الانتظام في عملية الإنتاج الروائي والكثيرات يعدن إلى مجالهن الأول سواء الشعر أو القصة كل ذلك لم يساهم في إغراء المتلقي العربي على الإقبال على هذا الفن "فبقيت لذلك –الرواية– مهمشة ضمن أنساق اهتماماته فأغلب كاتبات هذه الرواية لم تتجاوزن النص الواحد بسبب انقطاعهن عن الكتابة أو تحولهن عن الرواية إلى ممارسة فنون أخرى من الإبداع فكانت النصوص التي كتبتها لا تتجاوز تخوم المغامرة ومسالك التجريب"[(2)].

إن الكتابة الجيدة تعتمد على الممارسة والانتظام والتي من شأنها أن ترتقي بها وتشجع على الإقبال عليها وهذا ما تفتقده أغلب الكاتبات العربيات ، رغم أن البعض الآخر سجلن حضورا قويا وتراكما في الإنتاج مما زاد وعيهن بشروط الكتابة الروائية ، ففي كل نص جديد نستشعر النفس الجديد والأفق الواسع والجمالية المتميزة التي تغري القارئ وتحقق له المتعة.

(1) انظر بوشوشة بن جمعة،الرواية النسائية المغاربية، ص316.

(2) المرجع نفسه، ص318.

إن الكثرة في الإنتاج ليس دليلا على الجودة ، فهناك من يكتفي بكتاب واحد يحقق له شهرة واسعة حتى وإن أُلف بعدها كتبا أخرى ولم تكن بجودة الكتاب الأول " فعدم تنويع التجربة وخلق العوالم الحكائية والقدرة الدائمة على التجديد ،كل ذلك يسهم في استنفاذ الإمكانات الموظفة، ويجعل الإبداع السردي ينتهي إلى الطريق المسدود، ومعنى ذلك بتعبير آخر انسداد آفاق القراءة"[1].

ومن معوقات القراءة كذلك، القراءة الجاهزة أو قراءة السماع والتي لا تتطلب جهدا ولا وقتا كبيرين خاصة في ظل الظروف الاجتماعية والاقتصادية الحالية والتي لا تشجع على القراءة لتبقى عملية القراءة مقتصرة على المؤسسات التعليمية والتربوية في الأغلب كما أن نظرة القارئ العربي للرواية النسائية لا تخلو من ارتياب واتهام بالدونية نظرا لحداثتها على الساحة العربية إذ تقترن عنده بالعار حيث ترى هذه المجتمعات في كتابة المرأة عن ذاتها وعلاقتها بالآخر خرقا للمقدس من الأعراف ومحظوراته ، وتجاوزا للأصيل من القيم ومحرماته ومثل هذه المنظورات القيمية المتوارثة تؤثر سلبا في عملية التلقي .

كما أن حداثة هذا الفن وفقدانه الوعي الكافي والشروط الضرورية للكتابة كما أسلفنا ذكره ، حال دون اكتسابها لقاعدة قراءة هامة تسهم في تطورها وثباتها.

يضاف إلى كل ذلك أزمة الكتاب وصعوبات النشر والتوزيع وتكلفته الباهظة، وهذا ما أفسح المجال للقراءة الجاهزة أو المسموعة التي ألغت سؤال القراءة.[2]

وقد تحولت أشكال تلك القراءات المأزومة إلى تقليد يجد مبرراته في ضغوط الواقع المعيش فلا ترهق نفسها بقراءة النص واستكناه عوالمه الجمالية وأنساقه المعرفية ، ولكنها تنتقده من خلال قراءة معزولة عنه وهذا يعود في النهاية إلى نظام قائم في حد ذاته ، ولنوع من السلطة

---

(1) سعيد يقطين، الرواية العربية من التراث إلى العصر، مجلة الأدب المغاربي والمقارن، مجلة نصف سنوية ،منشورات زاوية للفن والثقافة المغرب، ع1،2005،ص33.

(2) ينظر بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية،ص321.

تمركزت في الحياة الثقافية : سلطة الإلغائية المطلقة أو القبول المطلق ، وهذا ما يفقد القراءة شروطها[1].

لم تسلم المرأة الكاتبة من المؤسسة النقدية التي لم تنصف المرأة الكاتبة إلا قليلا ، فلطالما تعامل النقاد مع كتاباتها من منظور تمايزي غايته الانتقاص من قيمة إبداعاتها ، فغالبا ما يغفل الناقد النصوص ويتعامل مع صاحبات النصوص ليقيمها لا على أساس ما تتوفر عليه من قضايا جمالية وأبعاد فكرية بل على أساس أن المبدع امرأة وعليه فهي نصوص ضحلة بالضرورة ، أو ليدينها أمام المجتمع بدعوى اختراقها المحظور في رواياتها ، فهو لا يوفر جهدا لتفكيك كتاباتها قصد البحث عن كل ما له علاقة بالجسد وبحياة الكاتبة.

لقد صنفت روايات المرأة الكاتبة ،كما ذكرنا سابقا ، على أنها سير ذاتية لكاتباتها فالقارئ حين يتعامل مع نص نسائي فإنه مثل الناقد (القراءة الجاهزة) يتعامل مع جنس مبدعه (أنثى) فهو لا يقرأ النص بقدر ما يتلصص على هذه الأنثى بين الكلمات والتراكيب اللغوية في نص ليقارب بين الأنثى البطلة والأنثى الكاتبة هذا ما يتضح في رواية "ذاكرة الجسد" على لسان البطلة "حياة" " لا تبحث كثيرا لا يوجد شيء تحت الكلمات ، إن امرأة تكتب هي امرأة فوق الشبهات ،لأنها شفافة بطبعها إن الكتابة تَطَهُر مما يعلق بنا منذ لحظة الولادة، ابحث عن القذارة حيث لا يوجد الأدب"[2] ، وتضيف " يكفي كاتبة أن تكتب قصة حب واحدة لتتجه كل أصابع الاتهام نحوها ، وليجد أكثر من محقق جنائي أكثر من دليل على أنها قصتها أعتقد أنه لابد للنقاد أن يحسموا يوما هذه القضية نهائيا ، فإما أن يعترفوا أن للمرأة خيالا يفوق الرجل وإما أن يحاكمونا جميعا"[3].

نلمح في هذا القول إدانة للقارئ/الناقد ، وطبيعة القراءة التي يمارسها على إبداع المرأة ، وهي قراءة ذكورية تسعى لأن تجعل كتابات المرأة دليلا ضدها ،كونها تخترق المحظور ، إنها قراءة غير بريئة "تحاول أن ترد كل كتابة المرأة إلى خبرتها الذاتية وأن تجعلها نوعا من السير

---

(1) ينظر المرجع السابق ،ص322.
(2) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد،ص355.
(3)المصدر نفسه ،ص126 .

القصصية ، لإخراجها من مجال الرواية الجادة ناهيك أيضا عن نوع أسوأ من الإضمار لا يريد أن يصدق أن باستطاعة المرأة أن تبدع أدبا أو أن تكتب عن شيء لم تعشه ويسعى إلى استخدام كل ما تبدعه ضدها بصورة تحد من خيالها وتحكم حصار التابو أو أطروحة المحرمات حولها"[1].

لقد تبنى القارئ العربي نظرة النقاد السلبية لإبداعات المرأة فكان تلقيه لها ضعيفا ،كونه ينطلق من خلفية مسبقة أسس لها النقد قبلا ، فجاءت أحكام القارئ مسبقة وجاهزة وسماعية تعتمد على ما قاله الآخرون (النقاد) لا على أساس قراءته هو ، وهذا النوع من القراءة أصبح تقليدا في مجتمعاتنا التي لا تؤسس لقراءة منتجة .

كما أن كثيرا من النقاد يعمدون إلى إدانة كتابات المرأة كونها تنتمي للأدب الفضائحي، وتمارس المحظور " وحتى وقت قريب ظل طرح المرأة لعلاقتها بجسدها من الأشياء التي تزعج القارئ العربي لأنه يرى في ذلك كسرا للتابو المقدس... فالكاتب عندما يكتب عن علاقته بجسده لا يرى القارئ غضاضة في ذلك ويتعامل مع الأمر بشكل طبيعي، ولكن يختلف الأمر عندما تتناول الكاتبة علاقتها بجسدها"[2].

إن القارئ العربي عموما يعاني ازدواجية الخطاب والرؤية ، فهو من جهة يدين كتابات المرأة لتناولها علاقتها بجسدها ، وحين يقبل على قراءة أدبها ، فهو يبحث بين ثنايا نصوصها ليجد شيئا يتعلق بهذا الموضوع الذي يدينه ليفهمه كما يريد ، حتى وإن كان هذا التوظيف رمزا لأفكار سياسية.

إنه المنظور الذكوري الذي يمارس من زاوية محافظة "نوعا من القراءة الأخلاقية لهذا الإبداع النسائي في جنس الرواية ، هدفها إدانة كاتباته وإظهارهن في صورة لا تتماشى وأحكام البيئة وأعرافها الاجتماعية وقيمها الدينية من خلال البحث عن المواطن أو العبارات التي تشي باختراقه المحظور "[3].

---

(1) شيرين أبو النجا، عاطفة الاختلاف،ص17.

(2) المرجع نفسه ،ص42.

(3) بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية،ص186.

إن المجتمع العربي في عمومه مجتمع ذكوري ، يرى أن المرأة لا تكتب ولا تبدع ، إنها فكرة الصمت التي ظلت لصيقة بها لقرون عديدة ، فالرجل وحده ينوب عنها للتحدث عن قضاياها وخصوصياتها إنه مجتمع يتبنى الخطاب الأحادي ، وأحادية السلطة ، سلطة الحكم والكتابة والقراءة ، وهي الذهنية العربية التي تحصر الأنوثة في الشكل وتؤسس لمفاهيم مغلقة ، ساذجة وسطحية ، وهو التفكير العربي الذي يخشى إعادة خلخلة المفاهيم والتعريفات حول المرأة/الأنثى لأن في ذلك تهديد للسلطة الذكورية "فبنية التفكير الأبوي بشكلها هذا تصاب بالرعب تجاه كل متغير تاريخي جديد: الخوف من الحداثة ، الخوف من التقدم الغربي الخوف من العلمانية وبالطبع الخوف من كل أدبيات النسوية النقدية وبدلا من محاولة القراءة النقدية تنبري الخطابة الرنانة للمناداة بالعودة إلى ماضي أسطوري جميل يسدل الستار على كل محاولة لإجراء حوار ليسود الخطاب الأحادي الذي لا يأخذ في اعتباره وجود أي آخر، ليس هناك سوى (الأنا) التي تبلور مفاهيما مطلقة"[1].

كما أن القارئ العربي لا يهتم بالنص الذي تقدمه المرأة الكاتبة من الناحية الفنية الجمالية ، فهو يهتم بصاحب النص أكثر من اهتمامه بالنص في حد ذاته والذي هو الأساس في عملية القراءة ، لأنه ينظر إلى تلك النصوص نظرة دونية ونظرة انتقاص واستهزاء وتهميش حيث "يمارس نوعا من القراءة التمايزية لما تبدعه المرأة ، هدفها الانتقاص من كتابتها ، وهي قراءة تحتكم إلى الانطباع أكثر منها إلى الاستقراء العميق للنص في مختلف أبعاده الفكرية والجمالية"[2].

إن القراءة التمايزية والأخلاقية ليست نتاج قناعة شخصية للقارئ ، وإن كانت قراءة سلبية وغير موضوعية الأسوأ أنها ناتجة عن نمط ثالث من القراءة هي "قراءة السماع التي بدأت تتحول إلى تقليد يومي يجد كل مبرراته في الحياة اليومية المعيشية ...قراءة لا تتعب نفسها بقراءة النص ولكنها تنتقده"[3].

---

(1) شيرين أبو النجا، عاطفة الاختلاف،ص87.

(2) بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للنشر،تونس،ط1، 2003،ص186.

(3) المرجع نفسه، ص316 .

وعليه فإن هذه القراءة لا يمكن أن تكون قراءة منتجة لأنها تنطلق من خلفيات مسبقة ولا تنطلق من الإبداع لكن هل يمكن أن نتحدث عن قراءة مبدعة أمام هذا النوع من القراء والمبدعين ؟ قبل الإجابة على هذا السؤال نشير إلى أنه لا يجب أن نحصر مشكلة القراءة في نوعية القراء فحسب ، ولكن أيضا في نوعية النص وما مدى ما يوفره من حوافز وإمكانات فنية وجمالية ليتفاعل القراء معه ، فالكاتب الجيد هو ذلك الذي يصنع الدهشة لدى القراء كل مرة ومع كل إبداع جديد ، فقراءة النص وحدها لا تكفي للحكم على جودة النص ، فالحكم بجودته يأتي في مرحلة ما بعد القراءة وما خلفته هذه الأخيرة من أثر في نفس القارئ وذهنه فليس كل نص مقروء بالضرورة نصا جيدا "فعوض أن يصدع النقد بهذه الحقيقة وأمثالها ويقدم تفاصيلها إلى القراء ، يدخل في لعبة المجاملات و المفاضلات التي يغدو فيها أي عمل مقروء هو أحسن الأعمال وأفضلها"[1].

نعود إلى إشكالنا لنجيب عليه ونقول أن الكتابة الروائية النسائية –ذات التعبير العربي– ورغم كل العراقيل والنظرة السطحية والدونية التي عانتها إلا أنها أصبحت تتوفر على مؤشرات واعدة تشجع على رصدها ومتابعتها من قبل القارئ العربي والعالمي نتيجة التطور الذي عرفه هذا النمط من الكتابة في السنوات الأخيرة ، فأصبح يكتسب تدريجيا قاعدة قرائه وذلك بفضل الجهود التي تبذلها تلك الكاتبات لترقية هذا الإبداع الفني ، وكذلك بفضل النقد البناء الذي يسهم في تقدم وتطور هذا الفن إضافة إلى البحوث والندوات والمؤتمرات العربية التي تحفل بهذا النوع من الكتابة ، ويبقى الدور هنا مشتركا بين الكاتبة والقارئ للحفاظ عليه ونشره ، فرهان الكاتبة العربية اليوم هو مواصلتها فعل الكتابة ، وإبداع نصوص راقية ، فالنص الراقي مهما تجاهله القراء وهجاه النقاد ، سيفرض نفسه لا محالة ، وتلك مهمة تتقاسمها الكاتبة مع الناقد الموضوعي الذي يساهم في التقريب بين إبداعات المرأة والقراء ، ويمكنه فعل ذلك إذا لم ينطلق من أحكام مسبقة وإذا تجرد من ذاتيته ومن المنظور الذكوري لإبداع الكاتبة ، بل عليه التعامل مع جمالية وفنية وفكر هذا الإبداع فذلك من شأنه إغناء التجربة النقدية للناقد في حد ذاته

(1) عبد الرحيم العلام، سؤال الحداثة في الرواية المغربية، افريقيا الشرق،بيروت،1999،ص87.

خاصة وأنه يتعامل مع تجربة إبداعية تسعى لأن تؤسس لخصوصياتها ومكانتها المتميزة ، وهذا كله يساهم في ثراء الساحة الأدبية عموما بكتابات جيدة تسمو بالكتابة الأدبية في شتى أشكالها وكل ذلك يمكن أن ينتج لنا قراءة منتجة يضاف إلى كل ذلك العناية بالنشر والتوزيع في كثير من البلدان العربية ، لأن حل هذه الأزمة يحل من مشكلة القراءة والتلقي.

ومن هنا فإن التحدي الذي يواجه السرد النسائي هو توفره على شروط الإغراء والمتعة النصية لشد القارئ ابتداء من العنوان القابل للتأويلات إلى نهاية الرواية المبنية على الاحتمالات وخلق التساؤل المبني على متابعة القراءة والفضول الاستكشافي لعوالم النص الداخلية ، ولا يهتم بإطلاق الأحكام المسبقة منذ بداية القراءة ، فالنص يبقى دائما مفتوحا على قراءات لا متناهية. وهنا وجب قراءة كتابات المرأة كأدب وفن وليس كسير أو سجلات اجتماعية، واكتشاف ما تقدمه على صفحات الرواية و إطلاق أحكام تعسفية أو فرض ما يجب أن تقدمه أو لومها على اختيار منحى معين دون آخر.

الخاتمة

خاتمة:

طمحت هذه الدراسة إلى الكشف عن ملامح الكتابة النسائية العربية، وتتبع مسارها التطوري والكشف عن أهم ملامح التحول الذي مس هذا المسار ، وإبراز أهم علامات الاختلاف التي تميزها عن الكتابة الذكورية، واستخلاص خصوصية هذه الكتابة الأنثوية ، والكشف عن دلالات تلك الملامح وإحالاتها ورصد التغيرات التي اعترتها مع مراحل تطور الرواية النسائية.

وقد توصلت الدراسة إلى عدد من النتائج نجملها فيما يلي:

1- بخصوص إشكالية مصطلحات : أدب المرأة ، الأدب النسائي ، الأدب النسوي، الأدب الأنثوي، فهي تطرح على مستويين : **الأول** والمتعلق بعدم الاتفاق على المصطلح الصحيح، أما **الثاني** متعلق بمدى المشروعية النقدية للمصطلح، فالساحة الأدبية العربية منقسمة إلى مقر بالمصطلح ورافض له، وفي رأيي أن السبب في ذلك يعود إلى خلفيتين بارزتين، **إحداهما** تبرز كعنصر مهم في بنية الفكر العربي عموما ، ونقصد صورة المرأة وكل ما يتعلق بها من قريب أو بعيد بما فيه إبداعها الأدبي في الخطاب العربي .

فالأنثى كائن لا علاقة له بشؤون الفكر والإبداع ، وورثنا فيما ورثناه –أقصد النساء- هذا النسق الثقافي الذي يُعلي من شأن الرجل ويهمش المرأة ، ورغم ادعاءات الثقافة العربية التي تدعو إلى تحرير المرأة من سجن الخطيئة التي يسكنها ، إلا أن الواقع لا يعكس هذه الدعوة في مجتمع لا يزال مثقلا بهذا الإرث بما فيه المثقف العربي الذي يعيش ازدواجية حادة في الخطاب بدليل أن نقادنا لم يولوا أهمية لإشكالية الأدب النسوي ليفصلوا في الأمر، إن كان المصطلح مشروعا من الناحية النقدية أم لا، فما تطرحه الساحة الأدبية لا يتعدى مجموعة من الآراء

تعكس رؤى أصحابها ، هذا الوضع يعكس الموقف التحفظي الذي تبناه أدباؤنا ونقادنا اتجاه الإبداع النسوي ، وإن حدث وتم الاهتمام به فلإظهاره ضعيفا، وأن المرأة تكتب سيرتها الذاتية بمعنى أنها لا يمكن أن تتجاوز حدود الذات وهي فكرة تجد جذورها في النسق الثقافي حول المرأة والذي يسكن اللاوعي الجمعي، أما الخلفية **الثانية** التي تقف وراء هذه الإشكالية وتحديدا عدم ضبط المصطلح فإلى جانب ما ذكرناه، تقف الخلفية الغربية كأحد أهم الأسباب، والحديث هنا يتعلق بالنقد النسوي الغربي الذي اعتمدت عليه بعض أديباتنا ونقادنا دون فهم عميق له خاصة فيما يتعلق بترجمة المصطلحات من لغتها الأصلية إلى العربية، كما نجده مثلا في لفظتي "نسائي ونسوي" اللتان تحملان معنيين مختلفين من منظور الكاتبات وبعض النقاد لتطابق بذلك التقسيمات الموجودة في النقد الغربي Féminine, Feminist , Female، رغم أن نسائي ونسوي لهما معنى واحد في اللغة العربية، ضف إلى ذلك أن ليس كل ما نظَّر له النقد الغربي متحقق على مستوى الإبداع النسوي الغربي نفسه، فكثيرا ما جَرت عقدة النقص التي تعيشها الذات نحو الآخر الغربي أديباتنا إلى الانسياق وراء تنظيرات الناقدات الغربيات وسعين إلى تقليدهن على مستوى الإبداع خاصة دونما وعي باعتبار أن هذا النقد وُلِد في بيئة وثقافة تختلف في كثير من الأمور عن نظيرتها العربية ، والنتيجة هي فوضى المصطلحات التي تنظر إليها عين النقد العربي بارتياح حتى يبقى مجال الحديث عن الأدب النسوي محصورا في إشكالية التسمية ، وبذلك لا ينال حقه من الدراسة والنقد التي قد تكشف عن رؤية مختلفة للأمور وهذا مكمن الخوف من الاعتراف بأدب نسوي قد يثبت اختلافه.

2- إن عدد النساء الكاتبات قليل جدا بالمقارنة بعدد الرجال وذلك بسبب تنميط المجتمع الذكوري للأدوار وتحديدها وجعل المرأة تابعة للرجل، ولكن مع تطور المجتمعات بدأ دور المرأة يتسع أكثر، فأصبحت مبدعة وكاتبة إلى جانب كونها زوجة وأُمًا وأختا وبنتا ومع هذا فهي لا تكتب بحرية بسبب القيود التي تحاصرها.

3- لقد سعت بعض الروائيات في طرحهن لمسألة الهوية الفردية إلى الاستعانة بلغة الجسد كوسيلة لتفجير المكبوت الفردي، وقلة قليلة من الكاتبات استطاعت أن تعكس هويتها العربية من خلال الحديث عن الوطن وعن الأمة العربية وما لحقها من خراب معنوي وتشويه في الهوية.

4- تنطوي صورة البطلة على أبعاد اجتماعية تصلح معها أن تكون دليلا ساطعا على حركية التقدم الاجتماعي، وطبيعة الهموم الواقعية التي تحاصر المرأة، وتكشف هذه الصورة عبر تنوعها عن مراوحة الإشكاليات والهموم الاجتماعية التي تعانيها المرأة وعن إحساس عميق بالغربة تعيشه المرأة المثقفة ، وخيبة أمل مريرة في التقدم نحو التغيير الاجتماعي الذي يعيد الاعتبار إلى إنسانيتها ويمنحها الفرصة لتكون ذات متكاملة وقد تبين ذلك في كشفها لتناقضات الفئة المثقفة من المجتمع.

5- تفصح خطابات المرأة عن رغبة عميقة في التواصل الاجتماعي البَنَّاء حتى في أكثر حالاتها تطرفا ورفضا وانسحابا ، وإنما كانت حدة روح الأفعال منسجمة مع تلك الرغبة الخفية للتواصل ، ولذلك لا نرى أن البطلة الروائية في انغلاقها على نفسها تستعلي على واقعها وتنزع

إلى تدميره ، أو تُسَيِّرها كراهية الرجال كما توحي سلوكاتها الظاهرية ، بل هي في الحقيقة تنزع نحو مجتمع أفضل ، فترفض النقص والتشوه ، تماما كما يرفضه أي أدب جاد أو موقف ثوري.

6- يقودنا التأمل في الرواية النسائية إلى استشفاف خصوصية هذه الرواية في طرقها لموضوعات معينة، وفي انشغالها بهموم متواترة في الرواية النسائية ، دون أن يعني ذلك قطيعتها مع حركية الرواية العربية والعالمية، وَإِنَّ فهمنا تلك الانشغالات يجعلنا نربط مباشرة بين رواية المرأة الفنية، ومعاناة المرأة الاجتماعية، والمكانة الهامشية التي انسحبت على أدبها جرَّاء وضعها الاجتماعي ، ذلك أننا لا نجد مبررا بأي حال من الأحوال لإهمال كتابات روائية نسائية بالغة التميز والرهافة الفنية قد تفوقت في كثير من نماذجها على روايات رجالية حظيت بأهمية وشهرة كبيرتين وسلطت عليها أضواء الدراسات النقدية الكثيفة.

7- لقد اخترقت المرأة الكاتبة النظم الاجتماعية السائدة وكشفت عن العلاقات الإنسانية والاجتماعية في اطار استراتجية تعرية المسكوت عنه لتواجه الآخر بأزمته، ولتوحي بمدى تهميشه لها وفق سطوة ايديولوجية ظل يمارسها عليها، فكانت كتاباتها مُدونة للفكر الاجتماعي في مختلف تمثلاته الرمزية، وخاصة حين يتعلق بترسيم دور المرأة في المجتمع.

8. كان محور العلاقة بالغرب الأبرز في بعض الروايات ، حيث كانت الأنوثة خلاف الفحولة والذكورة التي برزت من خلال روايات اللقاء الحضاري مع الآخر كنوع من التعويض عن التراجع والتخلف والفشل أمام تجربة الغرب المتفوق الغالب، مُقدِّمة نموذجا يخالف السائد نموذجا جديدا هو النموذج الملتبس للعلاقة مع الآخر غير الخاضع للتنميط أو القولبة، خاصة أن الثقافة الغربية تشكل مركزية مستقطبة لا يمكن لأية أمة أن تكون بمنأى عن هذا

الاستقطاب، وهذه العلاقة الملبسة لم تشر في الرواية النسوية إلى القطع والانفصال على نحو ضدي بقدر ما فتحت مجال الاختلاف والمغايرة وأحالتها إلى أطروحات أخلافية.

9 . أظهر البحث توظيفا خاصا للمكان في الرواية النسوية ، نابع من الحس الأنثوي الناتج عن تجارب نسوية تعايشها المرأة وحدها.

10- كما أظهرت الدراسة خصوصية للكتابة النسوية ، و من أهم خصوصيات الكتابة النسائية التي رصدناها في بحثنا والتي تطورت بتطور المجتمع ما يلي :

ـ الكتابة النسائية، هي تأسيس خطاب أدبي أنثوي قادر على تخليص اللغة من فحولتها التاريخية ، فالكتابة النسائية ليست مجرد عمل فردي بل صوت جماعي ، فالمرأة كجنس بشري أو النص كجنس لغوي كائنان ثقافيان.

. هيمنة الذات ، إذ تُحول المرأة الكاتبة جسدها إلى محور للحياة ، وقد أصبحت الكتابة النسائية مدخلا لجعل صوت المرأة مستقلا ينشئ ويبدع ، ليس بواسطة الحكي بل عبر القلم ليصنع الأنوثة بإزاء الفحولة مضيفا للغة مجازا لم يكن من قبل ، فأصبحت بذلك خصوصية الإبداع النسائي بحق خصوصية قضية المرأة .

ـ التركيز على الأحاسيس، إذ تصور المرأة علاقتها بالعالم الخارجي من منظور علاقة باطنية نفسية.

. الأدب النسائي في مجمله مقاومة من طرف النساء من أجل الحصول على الحق في الوجود والمعرفة والكينونة في وَسطٍ عادة ما تتضافر فيه الوجوه لإسكاتها ، فقد ارتبط الأدب في وعي الكاتبات بإقصاء النساء من الحقل الاجتماعي والسياسي والثقافي كحقيقة مضمرة ينتجها لاشعور المنطق الذكوري ، فالكتابة النسائية مرتبطة بالتحررية المبنية على أساس التجربة مع الذات والعالم الخارجي ، ويتصف هذا النوع من الكتابة بالإبداعية حيث يتفاعل فيه النسائي بالسياسي والثقافي.

. إن المرأة في المجتمع مكملة للرجل في الحياة ، ولها طريقة خاصة في التعبير ، تتميز بالجرأة في طرح المواضيع ذات التضاريس المجروحة في كينونة عمقنا الثقافي.

ـ وعلى مستوى السرد الروائي استطاعت المرأة أن تسبر أغوار تقنيات سردية جعلت البطولة تنتقل إلى النزعة التصويرية في السرد.

. ولعل من خصائص الكتابة النسائية تذويت اللغة ، واختراق الطابوهات ، ومقاومة الدونية أمام مجتمع يتنكر للنساء ، وتطويع النزوع التمردي الممزوج بنكهة المرارة والإدانة والانتقاد.

ـ وأما على صعيد التجربة ، وحدهن النساء يعايشن تلك التجارب الحياتية الأنثوية : البلوغ الحمل الولادة ... لذا فهن الوحيدات اللاتي يستطعن الحديث عن تلك التجارب وعلاوة على ذلك فإن تجارب المرأة تتضمن حياة عاطفية و إدراكات حسية مختلفة ونظرة الاختلاف هذه لا تتوقف عند النواحي الشخصية وإنما تشمل مجمل مجالات الحياة فعالم النساء يختلف عن عالم الرجال من الناحية التربوية والسياسية والمناصب الإدارية إذ ما تزال الأعمال المهمة والحساسة في مجتمعنا لا تسند إلى امرأة ، لذا من الطبيعي أن تختلف القضايا التي تعالجها المرأة عن تلك التي يعالجها الرجل ويركز عليها .

ـ قدمت لنا أغلب الكاتبات لغة أكثر حيوية وجمالا ، ابتعدت عن الثرثرة والرتابة ، ولعل من أسباب حيويتها قدرتها على تقديم أعماق المرأة المضطربة عبر لغة شعرية ، وتقديم همومها الاجتماعية عبر لغة الواقع ، وقد ساعدها على ذلك استفادتها من تقنيات الرواية الحديثة وتيار الوعي التي تقدم عالما مختلطا في فضاءاته الزمانية والمكانية ، وفي أصوات شخصياته.

ـ إن طريقة رؤية المرأة لعالمها رؤية متشظية يسكنها السلبي في العلاقة مع الآخر القوي أو الذي ينظر له كقوي يشملها ، وتبقى مسحة الحزن على ضياع الذات واضحا يستصرخ الذات المفزوعة من الواقع المخيف بزمنه وضبابية وجوده.

ـ إن الملاحظ على نتاج الكاتبات المعاصرات ، هو نضج في التعبير والتصوير والرؤية من حيث الارتباط والتغلغل في الواقع الاجتماعي والسياسي والذاتي ، والخوض في قضايا عديدة تتناول هموم المرأة وصور الفقر والاضطهاد والغربة والوطن ، وواقع الأنثى وتمردها ومساهمة

المرأة في الثورة ، وخصوصية معاناتها ، وعقدة انحسار الجمال الأنثوي وذبول الجسد والذي يسبب شرخا في العلاقة مع الرجل ، وخير من يدافع عن المرأة هو ما تتميز به كتاباتها من شعرية وتفرد.

– لقد أرادت المرأة الكاتبة في بعض الأحيان –أن تثبت جدارتها في الكتابة وقدرتها على صنع الاختلاف عما يكتبه الرجل ، فسقطت في فخ المحاكاة له سواء على مستوى الفنيات أو المضامين ، فحين تكتب المرأة كامرأة بانتمائها الجنسي والوطني والقومي ، حينها فقط يمكن أن تتحدث عن ملامح الاختلاف والخصوصية في كتابة المرأة.

– لقد أفسحت الرواية النسوية للقارئ المجال للمشاركة في العمل الروائي بوصفه مصدر الدلالة والمشارك في صياغة النص ، وتَشَكُّل أحداثه وبناء شخصياته.

وفي الأخير آمل أني وفقت في تقديم بحثي هذا ، وما توفيقي إلا بالله مقرونا بالدعاء الخالص أن يستنفع بما فيها.

قائمة المصادر

والمراجع

1- المصادر:

1- **أحلام مستغانمي** ،- ذاكرة الجسد، دار الآداب ، بيروت، ط1، 1988.

- فوضى الحواس، منشورات أحلام مستغانمي ، لبنان، ط 2 ، 2003.

2 . **أسيمة درويش** ،شجرة الحب، غابة الأحزان، دار الآداب، بيروت، 2000.

3-**ألفة الأدلبي** ، دمشق يابسمة الحزن، دار طلاس،دمشق،ط1، 1989.

4 . **آمال مختار**، نخب الحياة، دار سحر للنشر، تونس،ط2، 2005.

5- **أنيسة عبود** ، النعنع البري ، دار الحوار، دمشق1997.

6- **بتول الخضيري** ،كم بدت السماء قريبة ، المؤسسة العربية للنشر، بيروت ،1999.

7- **بدرية الشحي** ، الطواف حيث الجمر، المؤسسة العربية للنشر، بيروت،1996.

8- **حميدة نعنع** ، الوطن في العينين ،دار الآداب ، بيروت ، ط 2 ، 1986.

. من يجرؤ على الشوق، دار الآداب،بيروت،ط2، 1989.

9- **حنان الشيخ**، حكاية زهرة، دار الآداب ، بيروت ، 1983.

. مسك الغزال ، دار الآداب ، بيروت ، 1988.

. إنها لندن يا عزيزي، دار الآداب، بيروت، 2000.

10- **خناثة بنونة** ، الغد والغضب ، دار النشر العربية ، الدار البيضاء ، المغرب،1981.

11 . **رضوى عاشور** ، غرناطة ، دار الهلال ، القاهرة ، 1994.

12 . **زكية عبد القادر** ، آمنة ،منشورات قلم ،تونس ،1983.

13- **زهور كرام** ، قلادة قرنفل، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، ط1، 2004.

14 . **سحر خليفة** ، الصبار ، دار ابن رشد ، بيروت ،1978.

. عباد الشمس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1980.

. مذكرات امرأة غير واقعية، دار الأداب،بيروت،1986 .

. باب الساحة، دار الآداب، بيروت، 1990.

. الميراث، دار الآداب، بيروت، 1997.

15- **سلوى بكر**، وصف البلبل، سينا للنشر، القاهرة، 1993.

16- **سميحة خريس** ، خشخاش ، دار الفارس ، عمان، 2000 .

17. **صفية عنبر** ، وهج من رماد السنين ، الدار العربية للمطبوعات، بيروت ،1988 .

. جمعتنا الصدفة وفرقتنا التقاليد ، مطابع الأهرام ، القاهرة ، 1995.

18.**عروسية النالوتي** ، التماس ، دار الجنوب للنشر، تونس ، 1995.

20 . **عزيزة عبد الله** ، عرس الولد ، دار النهار للنشر ، بيروت ، ط 2004.

21 . **علياء التابعي** ، زهرة الصبار، دار الجنوب للنشر والتوزيع، المغرب،1986.

22- **غادة السمان** ، بيروت 75، منشورات غادة السمان، بيروت ،1983.

. كوابيس بيروت، منشورات غادة السمان، بيروت،1989.

.الرواية المستحيلة-فسيفساء دمشقية، منشورات غادة السمان، بيروت 1999.

23- **فضيلة الفاروق** ، تاء الخجل، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت،2003 .

24- **فوزية رشيد**، الحصار، دار الفارابي ، بيروت ،1983.

. القلق السري ،دار الهلال، القاهرة،2000.

25 . **فوزية الشلابي**، رجل لرواية واحدة ، المنشأة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس 1995.

26 . **لطيفة الزيات**، الباب المفتوح ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ،1975.

27- **ليلى أبو زيد**، عام الفيل، مطبعة المعارف الجديدة ، الرباط،1983.

28- **ليلى عثمان**، وسمية تخرج من البحر، دار المدى للثقافة والنشر ،دمشق،1995.

29- **مرضية النعاس**، المظروف الأزرق، منشورات الكتابة والتوزيع، طرابلس،1982.

30. **نتيلة التباينية** ، طريق النسيان ،الدار العربية للكتاب ،ليبيا ، تونس 1993.

31 . **مسعودة أبو بكر** ، ليلة الغياب ،دار سحر للنشر، تونس ،1997.

32- **نادرة العويتي**، المرأة التي استنطقت الطبيعة، المنشأة العامة للنشر،طرابلس،1983.

33 . **هدية حسين** ، زجاج الوقت ،دار نارة ، عمان ،2006.

34- **هيفاء بيطار**، قبو العباسيين ، الأهالي للطباعة والنشر، سوريا،1994.

. يوميات امرأة مطلقة ، الأهالي للطباعة ،بيروت ،1994.

. امرأة من طابقين ، دار الأنوار، بيروت ،2007.

35 **ياسمين صالح:** بحر الصمت ، منشورات الاختلاف،الجزائر،2001 .

. وطن من زجاج ، منشورات الاختلاف، الجزائر 2005.

2- المراجع :

1- إبراهيم خليل، العلاقة بالذات، خصوصية الإبداع النسوي، وزارة الثقافة، سوريا،1997.

2- إبراهيم السعافين، تحولات السرد، دراسات في الرواية العربية، دار الشروق،بيروت،ط1 .1996.

3 ـأحمد اسماعيل النعيمي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دارالنهضة، مصر 1995.

4-أحمد الحميدي ،المرأة في كتاباتها أنثى برجوازية في عالم الرجل،دار ابن هاني،دمشق،ط1 .1986.

5- أحمد المديني ، الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث مطبعة المعارف،الرباط،2000

6 . أفرفار علي ،صورة المرأة بين المنظور الديني والشعبي والعلماني، دار الطليعة، بيروت .1996.

7- إلهام غالي، غادة السمان، الحب والحرب ، دراسة في علم الاجتماع الأدبي، دار الطليعة بيروت،1986 .

8- إلياس خوري، ملاحظات حول الكتابة القصصية ،المركز الثقافي،بيروت،1998.

9- بثينة شعبان ، 100 عام من الرواية النسائية ، دار الآداب ، بيروت،ط1، 1999.

10-بوشوشة بن جمعة ،التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي ، المغاربية للنشر، تونس ط1، 2003.

. الرواية النسائية المغاربية، منشورات سعيدان، تونس (د.ت).

10. تركي الحمد ، الثقافة العربية في عصر العولمة ، دار الساقي ، بيروت ، ط3، 2003.

11- جاسم الموسوي ، فن السرد العربي ، دار الآداب ، بيروت ، 1993.

12- جورج طرابيشي، أنثى ضد الأنوثة (دراسة في أدب نوال السعداوي)، دار الطليعة بيروت،1984.

. الاستيلاب في الرواية النسائية العربية، دار الطليعة،بيروت،1987.

. شرق وغرب، رجولة وأنوثة، دار الطليعة، بيروت،1988.

13- حامد أبو زيد نصر، دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة، المركز الثقافي العربي بيروت،1999.

14-حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي بيروت،1991.

15- حنان إبراهيم ، مساهمة النساء في تطوير مناهج الفكر، دار الطليعة ، بيروت ،2003.

16- حسام الخطيب، حول الرواية النسائية في سوريا، وزارة الثقافة، دمشق، 1975.

17- حسن بحرواي ، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي،بيروت،1990.

18- حسين مناصرة ،المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية الفلسطينية دار الساقي بيروت،2002.

. النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديثة ، الأردن،2008.

19-خالدة سعيد ،المرأة والتحرر والإبداع ، سلسلة نساء مغاربيات ، إشراف فاطمة المرنيسي الفنك ،المغرب،1993.

20- دراج فيصل، دلالات العلاقة الروائية، مؤسسة عيبال للدراسات، قبرص،1993.

21 . دريني خشبة ، أساطير الحب والجمال ، المؤسسة الجامعية ،بيروت ،1998.

22–رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار النشر بيروت،1995 .

22 . رشيدة بن مسعود ، المرأة والكتابة (الاختلاف وبلاغة الخصوصية)،إفريقيا الشرق المغرب بيروت ،ط 2، 2002.

23– رضا الظاهر، غرفة فرجينيا وولف، دراسة في كتابة النساء، دار المدى،دمشق،2001.

24– رفقه دودين، التقنيات السردية في الرواية النسوية المعاصرة، أمانة عمان، الأردن 2004.

25– الرويلي ميجان البازعي، دليل الناقد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت ، 1996 .

26– رينيه الحايك، شتاء مهجور ، المركز الثقافي العربي، بيروت ، 1996.

27– زهرة الجلاصى، النص المؤنث ، دار سراس ، تونس ، 2002.

28– سحر شبيب، الالتزام والبيئة في القصة السورية ، اتحاد الكتاب العرب،دمشق،ط1 .1998

29– سليمان الأزرعي، ظاهرة المهجرية الجديدة في الكتابة والتخييل ، دار الفارس عمان،1999.

30– سليمان نبيل، الكتابة والاستجابة، اتحاد الكتاب العرب،سوريا،ط1، 2000.

31– سمير قطامي ، الحركة الأدبية في الأردن، وزارة الثقافة، عمان، 1989.

32– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، بيروت .1997

33– سيد محمد قطب وآخرون ، في أدب المرأة، دار لونجمان ، القاهرة ، 2000.

34–سوسن ناجي، المرأة المصرية والثورة، دراسات تطبيقية في أدب المرأة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002.

. المرأة في المرآة ،العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط7، 1979.

35– سيزا قاسم ، بناء الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،1984.

36– شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات بيروت،(د.ت).

37– شاوول بوتي، علاملات من الثقافة المغربية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات بيروت،1979.

38– شكري عزيز الماخي، الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن 20، دار الشروق الأردن،2003

39– شمس الدين موسى، تأملات في إبداعات الكتابة العربية، الهيئة العامة للكتاب القاهرة،1997 .

40– شيرين أبو النجا، عاطفة الاختلاف (قراءة في كتابات نسوية)، الهيئة العامة للكتاب القاهرة،1998 .

ـ نسائي أم نسوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2002.

41– صبري حافظ ، جماليات الرواية الجديدة ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 1998.

42– صدوق عبد النور، البداية في النص الروائي، دار الحوار، اللاذقية، سوريا،1994.

43- صلاح صالح، سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)،المركز الثقافي العربي بيروت،2003.

44 . طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، مركز الشرق الأوسط،بيروت،1980.

45- عابد عبيد الزريعي ، المرأة في الأدب الشعبي الفلسطيني، عالم الكتب،(د.ت).

46- عالي القريشي، نص المرأة من الحكاية إلى التأويل، دار المدى ،دمشق ، 2000.

47- عائشة عبد الرحمن، بنت الشاطئ، الشاعرة العربية المعاصرة، دارالمعارف القاهرة،1995.

48-عبدالرحمن بن محمد الوهابي، الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية، دار العلم والإيمان القاهرة،(د.ت).

49-عبد الرحمن أبو عوف، القمع في الخطاب الروائي العربي، مركز القاهرة للدراسات القاهرة .1999

50- عبد الرحيم العلام، سؤال الحداثة في الرواية المغربية، إفريقيا الشرق الأوسط بيروت،1999.

51- عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات ، مؤسسة النشر ، الدار البيضاء المغرب ،2004.

52. عبد المحسن طه بدر، الروائي والأرض، دار المعارف، مصر،ط2، 1979.

53- عز الدين إسماعيل ، الأدب وفنونه ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1976.

54- عفيف فراج ،الحرية في أدب المرأة ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ،1980.

55- عيسى برهومة، اللغة والجنس، حفريات في الذكورة والأنوثة، دار الشروق، القاهرة 2002 .

56- عودات حسن، المرأة العربية في الدين والمجتمع والأمة، المؤسسة العربية للنشر بيروت،1996.

57- غادة خليل ، أزمة الجنس في القصة العربية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة،1971.

. صورة المرأة في الرواية النسائية في بلاد الشام ،أمانة عمان ،الأردن 2004.

58. الغذامي محمد عبد الله ، المرأة واللغة ، المركز والثقافي ، الدار البيضاء المغرب ، بيروت 1996 .

59- فاطمة المرنيسي، هل أنتم محصنون ضد الحريم، المركز الثقافي العربي، بيروت 2000.

60 . كمال حامد مغيث، علاقة الرجل بالمرأة وسيكولوجية الإنسان المقهور، دار العلوم بيروت 1998.

61- كورنيليا الخالد ، المرأة العربية ، الإبداع النسائي، النظريات النسوية ، وزارة الثقافة سوريا (د.ت).

62- ماجدة محمود، الخطاب القصصي النسوي ، نماذج من سوريا، دار الفكر سوريا، 2002

63 . محمد بدر معبدي ، أدب النساء في الجاهلية ، دار العلوم العربية ، بيروت ،1992.

64- محمد الدغمومي ، الرواية المغربية والتغيير الاجتماعي، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء،1991.

65- محمد عبادي ، المصطلحات الأدبية الحديثة ، لونجمان ، القاهرة ، 1996.

66. محمد غنيمي هلال ، الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية ،دار النهضة ،مصر،1998.

67− محمد فوزي ، أدب الأظافر الطويلة، دار النهضة ،مصر،1987.

68− محمد معتصم، المرأة والسرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 2004 .

69− مروان المصري، الكاتبات السوريات، الأهالي، دمشق، (د.ت).

70. مي غضوب ، المرأة العربية وذكورية الأصالة ، دار الساقي ،بيروت 1991.

71− نازك الأعرجي ، أفق التحولات في الرواية العربية، دار الفارس،الأردن،ط1، 2003.

. صوت الأنثى، دراسات في الكتابة النسوية العربية، دارالفكر، بيروت،(د.ت).

72− نبيل سليمان ، حوارات وشهادات ، دار الحوار ، سوريا ، 1995.

73− نجيب العوفي ، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية، المركز الثقافي المغربي، الدار البيضاء،(د.ت).

74−نزيه أبو نضال، الشرط الاجتماعي وقصور الوعي في الرواية النسوية العربية ، وزارة الثقافة عمان،1997.

75− نوال السعداوي ، دراسات عن المرأة في المجتمع العربي، المؤسسة العربية للدراسات بيروت،1992.

. الأنثى هي الأصل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،2002..

76− الفيصل سمر روحي، بناء الرواية العربية النسوية، منشورات اتحاد الكتاب العرب سوريا.(د.ت).

77. فهد حسن حسين، إيقاعات الذات (قراءة في السرد العربي)،المؤسسة العربية للنشر بيروت،ط1، 2002.

78- فؤاد إبراهيم، معجم الأمثال الشعبية، مطابع الدستور،عمان،1989.

79- ياسين النصير، إشكالية المكان الأدبي في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية بغداد 1986.

80- يمنى العيد، فن الرواية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1988.

ـ تقنيات السرد، دار الآداب، بيروت،1998.

81- يوسف أسعد، أحلام اليقظة ما لها وما عليها، دار غريب،القاهرة،2000.

82- يوسف اليوسف، الخيال والحرية، دار كنعان، دمشق،2001.

المراجع المترجمة:

1- ادوارد سعيد ، الثقافة والامبريالية ، تر كمال أبو ديب، دار الآداب،بيروت،ط2،1988

2- إرفن جميل شك، الاستشراق جنسيا ، تر: عدنان حسن، قدمس للنشر، بيروت، ط1 2003.

3- ألبيرس، تاريخ الرواية الحديثة، تر: جورج سالم، مكتبة الفكر، بيروت،(د.ت).

4- ألبير كامو ، الإنسان المتمرد، تر: نهاد رضا، منشورات عويدات،بيروت،1983.

5- أنتولي غندر،علم الاجتماع، تر: فايز الصباغ، المؤسسة العربية للدراسات،بيروت،1993.

6- ايكو أمبرتو، القارئ في الحكاية، تر: أنطوان أبو زيد،المركز الثقافي لعربي،بيروت،1996.

7- برنار فاليت، النص الروائي-تقنيات ومناهج، تر:رشيد بن جدو، المجلس الأعلى للثقافة مصر،1999.

8- بيير داكو، المرأة بحث في سيكولوجية الأعماق، تر: وجيه أسعد، المتحدة للنشر، سوريا ط2، 1982.

9- تودوروف تزيفيتان، الأدب والدلالة، ترجمة محمد نديم، المجلس الأعلى للثقافة،مصر،ط3 1999.

10- جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، دار توبقال، الدار البيضاء،ط1 1988.

11. جون بول سارتر ، ما الأدب، تر محمد غنيمي ،المكتبة الأنجلو أمريكية ،القاهرة ،1990.

12- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: سعيد الغانمي، دار الفارس،بيروت،1999.

13- رولان بارت، مدخل إلى البنيوي القصصي، تر: منذر عياشي، دار توبقال، الدار البيضاء،1996.

14- ريجيس دوبيريه، مذكرات برجوازي صغير، تر: سهيل إدريس، دار الآداب بيروت1989.

15- رينيه ويلك، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات ،بيروت،1987.

16- سيجموند فرويد، الهذيان والأحلام في الفن، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة بيروت،1978.

17- غاستون باشلار ،جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المركز الثقافي ،بيروت،1984.

18- غربيه آلان روب ، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم، دار المعارف مصر،(د.ت).

الدوريات والمجلات:

1-مجلة فصول ،المجلد الثاني،ع2،القاهرة،1982.

2- اتحاد الكتاب العرب، الموقف الأدبي،ع403، 2004.

3- مجلة مواقف،ع4، 1988.

4- مجلة أفكار،ع159 2001.

5- مجلة الآداب، السنة 11،ع مارس 1993.

6- مجلة ألف، البلاغة المقارنة،ع19 1999.

7- مجلة فصول ،ع60، 2001.

8- الآداب،ع1،كانون الثاني،السنة1998.

9 ـ هل هناك لغة نسائية في القصة، مجلة آفاق،ع12،المغرب،1983.

10- مجلة الأنوار الأدبي،ع166.

11 ـ مجلة الآداب الأجنبية، دمشق، السنة 5،ع4،أفريل1979.

12- مجلة دراسات،ع15 1988.

13- جريدة الثورة، الملحق الثاني، ع128 دمشق 1998.

14- مجلة الأسبوع الأدبي،ع135، دمشق 2004.

15- جريدة الرأي،ع12158، 2004/01/26

16- الموقف الأدبي،ع372،اتحاد الكتاب العرب،دمشق2008.

17- مجلة الآداب،ع1997،109

18- البيان،ع356،مارس 2000.

19- فصول،ع63، 2002.

20- مجلة الفكر العربي،ع82، 1995.

21- الموقف الأدبي،ع448، 2002.

22- مجلة الأدب المغاربي المقارن المغرب، ع1، 2005.

23- مجلة الرائد،ع71،يوليو 2003.

24- مجلة ألواح،ع20،2005.

25- مجلة ألف، البلاغة المقارنة،ع19، 1999.

26- المجلة الثقافية،ع29، 1997.

27- الموقف الأدبي، ع340،مارس 2000.

28- فصول،م5،ج3، 1990.

29- فصول،م1،ع1، 1989.

30- عالم المعرفة،ع1998،240.

31- مجلة الهلال، دار الهلال، ع فبراير 1998،القاهرة.

32- مجلة الفكر المعاصر،ع34، ربيع 1999.

33- مجلة أبواب،ع20، 1999.

34- مجلة ألف، البلاغة المقارنة،ع19 1999.

35. مجلة العلوم الإنسانية،ع186، 1977.

36- الثقافة الأجنبية،ع1،السنة19، 1998.

37- مجلة آفاق ،المغرب،ع12،أكتوبر 1983.

38 مؤتمر القاهرة للإبداع الروائي،ع2، 1998/11/23.

39- مجلة الوحدة، السنة الأولى،ع9،يونيو 1985.

40- فصول ،م4،ع1،القاهرة،1989.

41- مجلة آداب،ع25 2000.

42- اتحاد الكتاب العرب، الموقف الأدبي،ع338 1999.

43- مجلة أبواب،ع13، 1997.

44- جريدة الدستور، الملحق الثقافي،1996/8/9.

45- مجلة أدب ونقد،ع191 2001.

46- مجلة ألف ،البلاغة المقارنة،ع19، 1999.

47- التبيين، ع392، الجزائر،1990.

48- الموقف الأدبي،ع65، 2006.

المواقع الالكترونية:

ـ موقع اتحاد الكتاب العرب:www.awn-dam.net .

ـ موقع مجلة فصول: www.gebo.gov.eg.

ـ موقع المجلات الأدبية:www.qassimy.com/adab.htm

ـ موقع مجلة الآداب:www.adabmag.com.

المراجع الأجنبية:

- Beauvoir Simon, the second sex,reprint of the 1953 ed, Published by Knopt, New York.
- BourquiaRahma, Femmes et Fécondité ,Afrique Orient , Casablanca, 1996.
- Edward ,W,Said, Réfection on exite, Harward , University, First Adition, 2000.
- Elaine Pollard and Helen Liebeck, the Oxford Dictionary Fours, Edition, 1995.
- Joseph. T. Zeidan , Arab Women novelists, 1995, State University of New York.
- Maltain, M, the Psychology of Women, 3Rd , New York , HarcoulBace College Publishers.
- Ostriker , Alicia , Writing Like A Women , University of Michigan Press, 1996.
- Spender , Dales , Man Made language, Pan Dora Press , London 1980.

الفهرس

موضوعات الفهرس

FEMALE WRITING

(QUESTIONING THE DIFFERENCES…..**SIGNS OF CHANGE)**

The present study focuses on Arabic women's novel based on feminism criterion that indicates a set of characteristics determined by culture that represents the intellectual role of men and women. This study aims at revealing the content and the techniques of Arabic Women's Novel that contains an intellectual theme which reflects degrees of objective representations to the standards of the self and objective consciousness in the social context that blends as a real presentation in novel construction. This task is performed by an investigation of the dimensions and destinations of Arabic Women's experience in the field in accordance to what is called feminine approach. This tasks leads to the main question of the study, which is: Is there an underlying or uncovered women's approach represented by their novels that expresses Woman's awareness of herself which represents a social awareness of the community, where language has a major contribution in its presentation and in supporting its similarities and contradictions based on the biological difference that defines women as the second sex as Simone de Beauvoir suggested by which "Modern Feminism" was established.

One of the main goals of this study is to investigate the extent to which Arabic Women's Novel has responded to modernism and postmodernism that was proposed by women's approach which

aims at new horizons in writing styles, taking into consideration that women's criticism playing a role that is missing in the academic criticism institution, following the steps of cultural criticism and postcolonial studies that plays the same role, which advocates a different postmodern writing style.

This study aims at finding the level of convenience which the concept of women's literature by handling a specialized writing that focuses on revealing the self, the body and the language differences as ElainShwalter indicates in her book "New Feminine Criticism" in which she defined the characteristics of new feminine writings, which indicates that women's creativity is a human production which is a genuine literary speech that contains cognitive and beauty features resulted by women's specialty that creates the foundation of a renewable cultural identification built in multi-cognitive contents which travels beyond the typical sexual

based differences replaced by modern humanistic horizons. In addition,The concept of criticism was controlled in this study by investigation the applied aspect of the novel. This was achieved by assessing the social, moral, and beauty themes of the novel through assessing the narrative scripts of the novel in order to locate the Arabic Women's Novel on the map of Arabic creativity.

This study has found neutral answers to women's creativity by which a foundation for feminine criticism approach can be

established that can represent a missing role in the academic institution based on a theoretical foundation. Theory can dedicate the present or can change it. Future studies that can enrich and represent this field are highly encouraged, that can hold education and knowledge to its ultimate.